في يوم اللغة العربية

مالك صقور

الأول من آذار: يوم اللغة العربية.

كم أخشى أن يتحول الاحتفال بيوم اللغة العربية من كل عام إلى مجرد تقليد لإحياء ذكرى ما، أو مجرد احتفال نتغنى فيه بجمال لغتنا وعراقتها، ثم نصفق، ونمضي فرحين مسرورين، أنّا أدّينا واجبنا، ثم ننسى الخطر الداهم عليها. ونعود في السنة التالية، في الأول من آذار لنكرّر الكلام نفسه..

ومن البديهي القول: إن اللغة العربية هي الحامل المتين لثقافتنا، وهي الجسر لنقل المعرفة، وهي الركن الأساس والرئيس لهويتنا، لا بل هي هويتنا. ولا يخفى على أحد التحديات الكبيرة المصيرية التي تهدد الأمة العربية، بكل مكوناتها. وهذا ليس جديداً، واليوم، يتجلى هذا التحدي، أكثر من أي وقت مضى، في محاولة لتفتيت الأمة العربية وتشظيها، فالحروب الدائرة في ليبيا، والعراق، وسورية خير دليل وبرهان على ذلك.

لهذا، أرجو أن يكون الاحتفال (بيوم اللغة العربية) قرع ناقوس الخطر الداهم الذي يهدد اللغة العربية، وهو خطر من أعداء الأمة العربية، وفي الوقت نفسه من أبناء الأمة ذاتها.

* * *

ليس مصادفة، أن يدقّ مقام الرئاسة ناقوس الخطر، وينبّه إلى الخطر الداهم القادم، وهو الغزو الثقافي لأمتنا، من أجل نسف هذه اللغة، ونسف ذاكرتنا، وهويتنا. فنبّه إلى ضرورة الحفاظ على اللغة العربية، لأنها هي الحافظ الأمين لتراثنا، وثقافتنا وحضارتنا، ولهذا تشكلت لجنة تمكين اللغة العربية، التي وضعت خطة طموحة، تفضح مخطط الأعداء، وتشير إلى استخفاف أبناء الأمة ومساهمتهم في تقويض اللغة العربية عن حسن نيّة أو سوء نيّة.

سأحاول أن أشير إليه.

لقد استشهدت سابقاً، بما قاله الدكتور محمود السيد رئيس لجنة التمكين العربية. عن (لغتنا الأم، وعن الهوية، والذاكرة)؛ وأرى من المفيد أيضاً، أن أعرض رأياً آخر للدكتور عبد السلام المسدي، الذي يبدي قلقه على مصير هذه الأمة، وهذه اللغة.

يقول د. المسدي: "لن تَعْمى الأبصار كما قد تعمى لو أنها أنكرت أن سلاح الكونية الثقافية الغازية إنما هو اللغة، وأن هدفها المبتغى، وقنصها الأمثل، ومنالها الأخير، إنما هي اللغة، فباللغة تغزو لتكتسح قلعة الهوية الثقافية باختراق سورها، ثم بنسفها من الداخل، وما سورها المسيّج لها إلا اللغة"(1).

كما ويرى د. المسدي: "إن العداء المتسلط على اللغة العربية متجذرة في الثقافة الغربية، تجلت مخالبه واستشرت مخاطره أواخر القرن التاسع عشر مع عتّو الهجمة الاستعمارية التي استندت إلى خطاب كيدي مخاتل تحت عباءة تمدين الشعوب البدائية، وقد اعتمد الكيد خطاباً ناسفاً لمقومات الانتماء اللغوي ومن أعتى مكائده أنه انبرى في صورة الغيور على العرب والمتحمس لنهوضهم الحضاري، وبناء على ذلك لم يدعُهم إلى ترك لغتهم والانخراط في اللغة الأجنبية، وإنما دعاهم إلى ترك العربية الفصحى وتبني العاميّة بإعلائها إلى منزلة اللغة الرسمية كي تصبح حاملة لأعباء المعرفة والعلم والتقدم"(2).

ويذّكر د. المسدي المتابعين، والمهتمين بقضايا اللغة العربية، أن جذور هذه الدعوة قديمة، وأن طبيعة الخطاب الكيدي ينطوي على مكر ومخاتلة، فلقد نشر (ويلهلم سبيتا) كتاباً بعنوان "قواعد العربية العامية في مصر" عام 1880، وضع فيه أسس النظرية القائلة إن اللغة العربية لغة مستعصية في ذاتها، ولذلك ستبقى عائقاً في درب التقدم والحضارة.

يوضح د. المسدي، مكر الغرب وخبثه، وخططه الرامية لنسف اللغة العربية، لأن الغرب الاستعماري يدرك أهمية اللغة العربية، لهذا جعل تخريب اللغة العربية، بشكل حرب صامتة ناسفة، تنكشف حيناً، وتتقنع أحياناً أخرى، وفي رأيه، أن تقنعها أخطر من تكشفها، لأنه يستنجد بسلاح المسكوت عنه، وهو أوقع في النفوس، وأقدر على تملك الأغرار، يقول: "فهناك اليوم قلق حقيقي يساور كبار المهندسين الذين يخططون الاستراتيجية الكونية، وقد يصل ذلك القلق ببعضهم إلى درجة الخوف، وببعضهم الآخر إلى درجة الفزع، أما موضوع الأمر فهو احتمال تزايد الوزن الحضاري للغة العربية في المستقبل المنظور فضلاً عن المستقبل البعيد. إن هؤلاء المخططين الاستراتيجيين يقرؤون للحقيقة الموضوعية حسابها، فاللسان العربي هو اللغة القومية لنحو 330 مليوناً (في إحصاء عام 2008) وهو يمثل إلى جانب ذلك مرجعية اعتبارية لأكثر من 950 مليون مسلم غير عربي، كلهم يتوقون إلى اكتساب اللغة العربية، فإن لم يتقنوها لأنها ليست لغتهم القومية فإنهم في أضعف الإيمان يناصرونها ويحتمون بنموذجها"(3).

فبالإضافة إلى أن اللسان العربي، حامل تراث، وناقل معرفة، يرى المسدي أن هذا اللسان العربي، شاهد حيٌّ على الجذور التي استلهم منها الغرب نهضته الحديثة في كل العلوم النظرية والطبيعية والفلسفية. وهو بهذا الاعتبار يخيفهم أكثر مما يخيفهم اللسان الصيني أو الهندي.

ويؤكد د. المسدي، أن هؤلاء المهندسين الثقافيين، الذين يسهرون على برمجة الذهن الجماعي في عصر العولمة، لا يغفلون عن الرسالة الحضارية والروحية التي تحملها اللغة العربية. وهم العارفون بأن التماهي بين الذات واللغة لم يبلغ تمامه الأقصى في الثقافات الإنسانية كما بلغه عند العرب بكل اطراد تاريخي وتواتر فكري واجتماعي ونفسي.

ويضيف د. المسدي إلى هذه المعطيات التي تخيف الغرب الاستعماري ومهندسي العولمة عاملاً آخر تخيفهم اللغة العربية: "هو ألصق بالحقيقة العلمية القاطع. وأعلق بمعطيات المعرفة اللسانية الحديثة فلأول مرة في تاريخ البشرية - على ما نعلمه من التاريخ الموثوق به - يُكتب للسان طبيعي أن يعمّر نحو سبعة عشر قرناً محتفظاً بمنظومته الصوتية والصرفية والنحوية، فيطوّعها جميعاً ليواكب التطور الحتمي في الدلالات دون أن يتزعزع النظام الثلاثي من داخله"(4).

ويأتي د. المسدي بمثل هام جداً، عن الكاتب الإسباني (كاميلو جوزي سيلا) ـ الحاصل على جائزة نوبل عام 1989، الذي أثار زوبعة ثقافية أزعجت أوساط العولمة الثقافية، وذلك عن تقديراته الاستشرافية حول مصير اللغات الإنسانية، وكشف عن تنبؤاته المستقبلية، بما ستؤول اللغات العالمية المنتشرة اليوم، بعد انفجار ثورة المعلوماتية، والاتصالات والتواصل والتي اختزلت بعد الزمان، وألغت بعد المكان وتجاوزت ـ بواسطة الصورة ـ حواجز أدوات التعبير، كل هذا، سيؤدي تدريجياً إلى انسحاب أغلب اللغات من ساحة التعامل الكوني وإلى تقلصها في أحجام محلية ضيقة ولن يبقى من اللغات البشرية إلا أربع قادرة على الحضور العالمي وعلى التداول الإنساني وهي: الانكليزية والإسبانية والعربية والصينية"(5).

هذا رأي الكاتب الإسباني كاميلو جوزي سيلا، إلا أن المسدي يعلق على رأيه قائلاً: "كان غافلاً أو متغافلاً عن آلية النسف الداخلي التي تهدد اللغة العربية بالانغلاق الذاتي على يد أبنائها وعلى مرأى من ساسة أبنائها، أو لعله كان يحض العرب ـ عن طريق الإيحاء ـ على الانتباه إلى شناعة ما سيفرّطون فيه بأيديهم"(6).

لا يغفل د. المسدي حركة الاستشراق التي بدأت مشروعها التحالفي الواسع بين السياسة الاستعمارية ومناهج فقه اللغة بمفهومه الفيلولوجي القديم، وانصبت الأنظار والعنايات على اللهجات وازدهر البحث في هذا المجال بما أفاد العلم اللغوي الخالص دون شك، ولكن مناورات التوظيف لم تكن خافية ولا متخفية، وكثير من أعلام المستشرقين انطلقوا في حياتهم من مراكز العمل التي فيها خادمون للسلطة الاستعمارية، بل مخرّبون لها بلا تستر. ويتابع المسدي قوله، ومنهم من تاب عن بعض مقاصده حين اكتشف أنه يواجه تراث حضارة ليست من البدائية في شيء، ومنهم من أدرك أن كل تاريخه اللاتيني قد يبدو بدائياً إذا ما قيس إلى المخزون العربي الإسلامي. ولكن منهم من أخذتهم العزة برسالتهم التمدينية الموهومة، فأمعنوا في تجنيد البحث الفيلولوجي سواء ما كان في الساميات أو ما تركز على دراسة اللهجات العربية بغية تحنيطها، وإحلال بناتها محلها، وكان المثقال الأكبر في الحبكة الفكرية، والاستدراج الذهني هو القياس المستعجل بين ما حصل للغة اللاتينية وما يجب أن يحصل للغة العربية، وكانت الأشياء تقوم وكأنها قانون من قوانين التاريخ الصارمة"(7).

هذا هو الخطر الخارجي، أما الخطر الداخلي الحاصل بيد أبناء الأمة، وأمام ساسة أبناء الأمة، فيتجلى وفق رأي المسدي الذي يقول: إن اللغات الأجنبية لم تعد هي

العدو الأول للغة العربية، وإنما الذي حل محله في هذا العداء الشرس النافذ، والذي في مستطاعه أن يجهز على العربية فيذهب بريحها، هو اللهجات العامية حين تكتسح المجال الحيوي للفصحى، إننا ما فتئنا نفسح الأبواب للعاميات كي تغزو الحقول التي تحيا بفضلها العربية. غزت العاميات منابرنا الإعلامية السمعية والبصرية وسكتنا. غزت العاميات حوارتنا الثقافية وسكتنا. غزت العاميات مجالسنا الفكرية وسكتنا، ثم تسللت إلى فصول التدريس ومدارج الجامعات، وها نحن نصمت متبرمين أو منخذلين"(8).

وهنا، بيت القصيد، ومربط الفرس.

من غزو خارجي، إلى غزو داخلي. والغزو الداخلي أخطر، لأنه يفتك فتكاً مباشراً، بعد انزياحات وانحرافات تجري بالتدريج، وإن كان هذا يجري ببطء، فإننا اليوم نراه، ونحسّه، ونعيشه، ويجري بسرعة، لأن المحطات الفضائية العربية، والمحلية تساهم بذلك، وتزيد وتيرة الخطورة، بتعميم العامية في البرامج التلفزيونية، هذا على صعيد الوطن العربي، أما في القطر العربي السوري، فإنها سابقة خطرة، فالسياسة اللغوية، في سورية، كانت حازمة وصارمة بشأن اللغة، خاصة في الإذاعة، منذ نشأتها، وكذلك التلفاز، أما الآن، فقد سُمح للمذيعات الشابات الحديث بالعامية في أغلب البرامج، والذي يزيد الدهشة والاستغراب، أنهن يحاكين (يقلدن) المذيعات في المحطات العربية. والتقليد دائماً أعمى، نعم يقلّدن ويحاكين المذيعات في محطات عربية، حتى بتقديم برامج هابطة جداً لا تقدم معلومة جيدة، ولا مفيدة، والأمثلة كثيرة. وهذا ما يشكل الخطر الداهم على الطفولة، وجيل اليافعين والناشئة. والجميع ساكت. كون ذلك يصدر عن التلفزيون الرسمي. هذا بالإضافة إلى ما يكتب بوسائل الاتصال الاجتماعي، وعلى المحمول، إذ تستخدم كلمات أجنبية، مع العامية، وهكذا، تجري عملية الانزياح، في عقول اليافعين والناشئة، فتغدو العربية صعبة المنال.

وهكذا يلتقي الخطر الخارجي بالخطر الداخلي. وهذا المقصود (بأيدي أبنائها).



يعرف المهتمون بالشأن الثقافي والسياسي، أنه حين طرح الغرب الإمبريالي مشروع (الشرق الأوسط الجديد، ومن ثم الشرق الأوسط الكبير، وبعده تم طرح (الفوضى

الخلاقة)، تمّ إعداد أكثر من ستمئة دراسة، وذلك بين عامي (2002 ـ 2003)، انتهت تلك الدراسات، إلى أن الغرب يواجه صعوبة بالغة في استيعاب حضارات وأديان (اللغة العربية)، ولقد جاء هذا المشروع بعد حادثة البرجين الحادي عشر من أيلول 2002، إذ لم يتمكن الغرب من التعرف على شعور الإرهابيين . هكذا يقول المشروع ولكي يتمكن الغرب من معرفة الدوافع الكامنة وراء ارتكابهم لهذه الأحداث، (وهم يتجاهلون أنهم هم من صنع الإرهاب، وصدّره) وفوق ذلك، يريدون أن نصدّق أن حادثة البرجين، ليست من صنع الموساد، والمخابرات الأمريكية. ولذلك يستهدف المشروع اللغة العربية، ويخطط لإلغاء المناهج القائمة، التي تعتمد على دراسة قواعد اللغة العربية وآدابها، وتصنيف الدراسات، إن الهدف من هذا المشروع ليس تحرير اللغة العربية فقط من أشكالها التقليدية التي ظلت قائمة كما هي منذ آلاف السنين، والهدف أيضاً، تحرير العقول العربية ـ الإسلامية من الموروثات السلبية، كما يزعمون. ويحدد المشروع الإمبريالي الغاشم الخطوات التي يجب اتباعها للتخلص من قواعد اللغة العربية، ومن ثم فصل اللغة العربية عن ماضيها، وتراثها، خاصةً فصلها عن القرآن الكريم، لنزع صفة القدسية عنه. ومن ثم تغيير المعاني وذلك لإقناع الأجيال الشابة بأن العصر الحديث يتطلب التخلص من التعقيدات اللغوية التي تفرضها (لغتهم العربية). كما ويؤكد المشروع أن "الخطوة الأساسية في هذا التعديل تكمن في أن يوافق العرب على تغيير الأبجدية وشكل الخط العربي والكتابة، ثم تبدأ الأشكال الحالية للغة العربية في الاندثار شيئاً فشيئاً".

لقد ذكرت في حديث سابق عن اللغة العربية والتحديات الراهنة، الخطوات التي أملاها المشروع، وأعود الآن، إلى التذكير بها، وهي خطوات وضعها علماء نفس ولغويون، وسياسيون، وعلماء اجتماع، وقد حسبوا حساباً لأدّق التفاصيل، وكذلك لردود الأفعال عليها، وبسرعة يمكن تلخيص تلك الخطوات كالتالي:

الخطوة الأولى: التعبير عن النص العربي أو القرآني بفكرة جديدة تؤدي المعنى ذاته.

الخطوة الثانية: التعبير عن النص أو الآية بفكرة قريبة منها.

الخطوة الثالثة: تغيير فكرة النص أو الآية من دون اصطدام مع الفكرة الأصلية.

الخطوة الرابعة: تغيير الفكرة بما يؤدي إلى التشكيك في الفكرة الأصلية.

الخطوة الخامسة: زيادة الألفاظ والعبارات في الفكرة ذاتها، وزيادة مساحة التشكيك في الفكرة الأصلية.

الخطوة السادسة: القبول والإقناع بتفسيرات جديدة لهذه الفكرة بما يؤدي إلى نسف معناها الذي بقي قائماً لفترات طويلة في أذهان الناس.

الخطوة السابعة: دراسة ردود الفعل حيال كل الخطوات السابقة، ومجابهة المعترضين على التغيير البطيء.

الخطوة الثامنة: تغيير الفكرة الأصلية، وإحلال الفكرة الجديدة محلها بشكل نهائي.

الخطوة التاسعة: إلغاء كلمة (اليهود) من اللغة العربية، لتحل محلها كلمة (الساميون) لأن كلمة (اليهود) ارتبطت دائماً لدى العرب بأشياء بغيضة، بينما كلمة (الساميون) مقبولة جداً لدى العرب"(9).



غيور آخر على الثقافة العربية واللغة العربية، هو البروفسور كمال أبو ديب، يقول في خاتمة مقدمته لكتاب البروفسور ادوارد سعيد (الثقافة والإمبريالية) في 1998، عن ترجمته للكتاب المذكور: "هذه الترجمة، كما هو هذا الكتاب، معترك وساحة تنازع ومقاومة؛ معترك بين الإيمان بثقافة تُغزى وبين الاستسلام لثقافة غازية... وهي تنازع وصراع مع غزو يجتث ويقتلع ولا يبقي ولا يذر: غزو عسكري، وسياسي، واقتصادي، وأخلاقي، وثقافي، ولغوي، وأزيائي، وطعامي.. غزو تعرضت له هذه الثقافة مرات من قبل. وكان بين منقذاتها الأولى هذه اللغة، ونبض الإبداع بها، والتفكير بها وتطويرها، وتغييرها وتفجيرها، والجرأة عليها... ولقد حفظ هذه اللغة أيضاً وأنقذها من السقوط قرآنها الكريم.

والغزو المعاصر، اقتلاع نبض الإبداع باللغة العربية، ولقرآن هذه اللغة الجميلة كليهما.

فإذا اجتُثَ كلاهما، اجتُثَتْ هذه الثقافة من الجذور، وتكدست خارج التاريخ، مشلولة، تابعة، ساقطة، وصار العرب هنود الصحراء السوداء"(10).



هوامش

(1) د. عبد السلام المسدي: نحو وعي ثقافي جديد. كتاب: دبي الثقافية. آذار 2010 ـ ص 180.

(2) د. عبد السلام المسدي: فضاء التأويل. كتاب: دبي الثقافي. أيلول: 2010 ـ ص 314.

(3) د. عبد السلام المسدي: نحو وعي ثقافي جديد ـ ص 180 ..

(4) المصدر نفسه ص 181.

(5) المصدر نفسه ص 182.

(6) المصدر نفسه ص 182.

(7) المصدر نفسه ص 187.

(8) المصدر نفسه ص 176.

(9) د. بثينة شعبان. "المستقبل البنائية" 26 تموز 2004.

(10) ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم كمال أبو ديب. دار الآداب. بيروت 1998 ـ ص 84.



أنطولوجيا اللُّغة

□ صلاح الدين يونس*

الأنطولوجيا "مبحث الوجود"، وهي يونانية الأصل Logost ontos، إذ آلت إلى نظرية غايتها "الوجود بما هو موجود"، وقد كثر العاملون في هذا الحقل، لكن الفيلسوف "فولف كريستيان فون1679–1745" الألماني عمد إلى بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري، اعتماداً على تحليل المفاهيم المنطقي وحده دون التجربة، ومن تصورات الأنطولوجيا المعهودة "أن العام يوجد بمعزل عن الفردي، وإنّه يشكل علّة الفردي وماهيته"، أما ماديّو القرن الثامن عشر الفرنسيون فقد استندوا إلى معطيات علوم الطبيعة، بينما طرح هيجل الفيلسوف المثالي الألماني فكرة وحدة الأنطولوجيا والمنطق ونظرية المعرفة في قالب مثالي ـ وأمّا الأنطولوجيا الحديثة "هارتمان 1882ـ 1950، وهوسلر 1859ـ1938" فقد دعت إلى بناء صرح في الوجود على أرضية التجريب(1).

ومن معطيات التجريب تنشأ المقولات التي تؤكد على تعالي اللغة وانفصالها عن الوجودين: المادي والذهني، ويمضي دعاة هذا الاتجاه إلى أنّ اللغة تتجاوز حدودها الوظيفية، وطبيعتها كأداة إشارية، إلى أن تكون متقدمة زمانياً على المعنى، وتقدّمها يعزز "إنتاجها للمعنى" فلا معنى خاصاً أو عاماً يقع خارج "العبارة"، وبناء على تقدم **اللغة على المعنى**، فإن الناتج عنه هو انفصال "الاسم" عن "المسمّى" والانفصال ليس جزئياً، إنما هو مصاحب بالتعالي.

ومن المرجّح أنّ هذه الإشكالية "الأنطولوجيا العربية" قد نشأت في إثر المفاعلة الثقافية القائمة بين الفرق الدينية والفكرية حول قضية **الخلافة** والتي تطورت

* أستاذ جامعي وباحث من سورية.

إلى اتجاهات فكرية وفلسفية، تجاوزت مسوغات النشوء لتدخل في فلسفة اللغة والطبيعيات والإلهيات، ومن أهم الفرق "**المعتزلة**"، و"الأشاعرة" كاتجاهين انطلقا من أرضية واحدة هي "**علم الكلام**"، وعلم الكلام يطلق على العلم الذي يُقتدر معه على إثبات العقائد الدينية الإسلامية، بإيراد الحجج ودفع الشبه، وموضوعه ذات الله وصفاته، وأفعاله في الدنيا كحدوث العالم، وفي الآخرة كالحشر، كبعث الرسول ونصب الإمام، والثواب والعقاب، ولكن موضوعه الأساس هو الوجود بما هو موجود، هنا يشترك علم الكلام مع العلم الإلهي، فعلم الكلام يبحث في الأدلة الشرعية والعقلية، بينما يبحث العلم الإلهي في الأدلة الذهنية الخالصة، ومن وظائفه إنشاء الجدل والمحاجة في الشرعيات.

ومن البيّن أن الخلافات بين الفرق إنما نشأت حول الخلافة "السّلطة"، ثم انتقلت الفرق إلى النص القرآني لتشتق منه ما يسوغ موقفها، على أنّ "القرآن" حمّال ذو أوجه"(2).

ولما كانت الخلافات تتسع أفقاً وجذراً، نقل المشتغلون بالتسويغ الاهتمام من الشرح إلى التفسير، وعندما أغنى "الخارج" الوافد الآفاق انتقلوا إلى "التأويل" أما الشرح والتفسير فقد كانا تركزاً داخلياً حول اللغة وحول وظيفتها الأساسية وهي "تمكين" المسلم من علوم الدين، في حين قصر اللغويون عند تقدم التأويل لينهض به الفلاسفة المسلمون، ومعظمهم من غير العرب، " الفارابي. ابن سينا. ابن باجه" لكنهم كتبوا وتثاقفوا بالعربية وتحت شرط الخلافة، ولم يكن اللغويون والنقاد ببعيدين عن تلك الفرق، **فابن قتيبة الدينوري276هـ/** 828- 889م، رغم ولادته في الكوفة إلا أنّه كان خطيب السنة، والجاحظ ت 255 هـ ـ "775-889م" رغم دفاعه عن الأصولية الباكرة كان يتهم بأنه خطيب المعتزلة، والنحوي الفقيه **أبو زكريا يحيى الفراء ت207 هـ** إمام الكوفة الشيعية، ومن الفقه ابتدأ ليغدو إمام النحو.

من التنازع إلى الثنائية:

وفي إثر التنازع الفرقي ينقسم الفكر العربي اللغوي إلى اتجاهين: الأول "الاسم أمر غير المسمى- بل إن المسمى أمر مختلف، الثاني يقول بالتطابق بين الاسم والمسمى، والانقسام هذا لم يقف عند حدّه الأول، فقد أوصل الافتراق إلى ثنائية جديدة وهي الحقيقة والمجاز، ثم إلى ثنائية أخرى وهي التوقيف والاصطلاح، والتي أشبعها **ابن جني 392هـ** في خصائصه شرحاً ومداولة "هذا موضع محوج إلى فضل تأمل، غير أنّ أهل النظر على أنّ أصل اللغة إنما هو تواضعٌ واصطلاحٌ، لا وحي وتوقيف، وذلك أنّه يجوز أن يكون تأويله "وعلم آدم الأسماء كلها" أقْدر آدمَ على أنْ واضع عليها، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة، فإن كان ذلك محتملاً غير مستنكر سقط الاستدلال به،... على أنّه لم يمنع قول من قال:" إنها تواضع منه"(3).

ثم امتدت الثنائية لتشمل اللفظ والمعنى، وإذا كانت الفرق الإسلامية "شيعة ، سنة، معتزلة، أشاعرة" قد دخلت في تنازع أيديولوجي، فإنّ التنازع ذاك أفضى إلى "التأويل" والتأويل مرحلة أقصت فرقاً واصطفت أخرى، وما كان المؤولون إلا من تلك الفرق التي اصْطُفيتْ "المعتزلة ــ الأشاعرة" ومن أهم الفرق التي وقفت عند التوقيف "الظاهرية"، على أنّ اللغة ــ عندهم ــ مجاز، وترى "**الظاهرية**" أنّ الحقائق لا ينبغي لأحد تحريفها أو الانزياح عنها أو تغييرها، في حين يواجه غيرهم من أهل المجاز اللغة بالسّبق عليها من غيرها، وهو سبقٌ افتراضي، والسابق قد يكون خارجياً، وقد يكون عقلياً، فالخارج يطابق الكلام فيه أحوال الواقع، والعقلي يفترض تصويب أحكام اللغة، وهو هنا يعلن أنّ الذي بين اللغة والأدب كالذي بين اللفظ والمعنى، وهذا يعيد المبحث إلى أنّ الأدب بوصفه فعلاً إبداعياً، إنما هو فعل لغوي غير اعتيادي "إبداع" وما الإبداع بمحض تعبير عن "وقائع" لها وجود عياني، ولو تمّ التسليم بهذا الرأي لتمّ ــ في إثره ــ إنتاج رؤية في النقد مختلفة حيال الارتباط بين "الواقعي" و"الأدبي"، وهنا لا بدّ واصل إلى قناعة مؤداها: إنّ المصطلح اللغوي لا ينتمي إلى فكرة "الإبداع".

فما المصطلح؟

كثرت الآراء في تحديده أو تعريفه، وقليل منها الذي ميّز بين طبيعته ووظيفته، ومنها التعريف الذي يجد فيه "رمزاً وضع بكيفية واعتباطية، أو اتفاقية بين فئة من المختصين في حقل معين من حقول العلم والمعرفة لضرورة البحث، فإنّ هذا الوضع يحتاج إلى إيضاح يحدد مجال استعمال الرمز ومعناه وقيمته حتى لا يتوقف القارئ عند التطبيق ويفقد الاصطلاح معناه"(4)

وعن وظيفة المصطلح يقول باحث آخر: "أمّا علم المصطلح فهو تنظيري في الأساس، تطبيقي في الاستثمار، ولكنه فرع جنيني عن علم الدلالة، وتوأم لاحق للمصطلحية بحيث يقوم مقام المنظّر الأصولي الضابط لقواعد النشأة والصيرورة"(5).

ولعل أهم استثمار للمصطلح كان من الذكر الحكيم، ففي قوله تعالى: (إنّا سمعنا قرآنا عجباً يهدي إلى الرشد فآمنا به)، ومنه قوله تعالى في سورة الحشر (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله). وقد رأى الباحث التونسي **د. توفيق الزيدي** ظاهرة الإعجاز مرتبطة بظاهرة "الوقْع" إذ ربط بين الطرفين بقوله: "المعجز بالوقْع" فقال: " إنّ مثل هذه الآيات تدل على أن في القرآن وعياً بمسألة الوقْع، وما نظمه ومضمونه إلا مكونان لهذا الوقع، من هنا لا تكون قضية الإعجاز في تلك المكونات فحسب، وإنما في وظيفتها"(6).

وقد أثار الناقد الشكلاني الروسي **شكلوفسكي** ظاهرة الوقع مرتبطة بظاهرة "**التغريب**" أي نزع الإلفة عن المألوف، ومتى يقوى الأديب على الحفاظ على قدرته لإدراكات الموضوعات يتحتم على

الإدراكات أن تغدو آلية الوقع Outomatised.

ويرى **عبد الله المعطاني** أنّ المصطلح لفظٌ أُريد به الدلالة على معنى أو جملة من المعاني، اتفقت عليها جماعة بعينها في مجال معرفي بعينه "المناسبة، المشاركة، المشابهة" بين المدلولين: اللغوي والاصطلاحي(7).

ومما يرشح من كلام "**المعطاني**" أنّ المصطلح القديم قد عانى من كيفية الانبثاق، ولاسيما فيما يخص "الدلالة المفهومية"، ومن لوازم المعاناة الاصطلاحية" اختلاف المعنى الاصطلاحي عن المعنى المعجمي، فإذا كان الأول معنًى استعمالياً قبل كل شيء لأنه أكثر تخصصاً ودقة، فإنّ المعنى الثاني في معظم حالاته أكثر من وجهة صفة، هي صفة العموم(8).

ومن المؤثرات غير اللغوية في ارتجاج المصطلح "**البيئة**" ولاسيما في المصطلح النقدي القديم، وكأنّ الناقد لم يمتلك أدوات معرفية أو مادية ليخرج بوساطتها من إسار البيئة، فالبيئة البدوية هي المصدر، ولا سواها، فالعروضيون استمدوا "البيت، الوتد ـــ السبب" من مكونات البناء، وأمّا الفحولة، والمعاظلة فهي من مكونات اجتماعية، وثمّة مصطلحات نشأت من الأدوات "الترصيع، التسهيم، التطريز" الخاصة بالنسج والحياكة، وفي طور لاحق تغادر المصطلحات المشتقة مسوغ النشوء لتزداد المسافة بينها وبين الدلالة.

الافتراق بين النقد والبلاغة:

ومن يستقرئ تاريخ الفكر العربي الإسلامي والنقدي من الجاهلية إلى عصر **قدامة بن جعفر** "ت322هـ ـ 948م" فلا بدّ أن يتثبت حتماً من التأثر الذي مارسه الواقع الاجتماعي في نشوء المصطلح النقدي وتطوره، ويكفي أن نشير على سبيل المثال إلى اصطلاح "الفحولة" عند الأصمعي وإلى المصطلحات المستمدة من أوصاف الخيل عند ثعلب"(9).

ونميل إلى أن النقد العربي القديم لم يستطع أن يتخلص من مشاركة العلوم اللغوية له، مما أدى إلى المفارقة في الدلالة الاصطلاحية، فقد نازعته "البلاغة" على تلك الدلالة، فبات المصطلح مرتج الوظيفة، والارتجاج نفسه حمل نفسه إلى مصطلحات المعاصرين ولاسيما مع الجيل النقدي الأول، وقد أشار النقاد القدماء إلى أهمية التخصص "العلم بالشعر" ويقصدون النقاد" إنّ العلم بالشعر قد خُصّ بأن يدعيه كل أحد وأن يتعاطاه من ليس من أهله"(10)، وفي هذا القول فصل ضمني بين صناعة الشعر وبين ملكة النقد؛ فالأولى موهبة والثانية معرفة ودربة، وقد نُقل عن **أبي نُواس** رأيه:" ليس هذا من علم أبي عبيدة، إنما يعرفه من دُفع إلى مضايق الشعر"(11). ويُرى ـــ هنا ـــ أبو نواس ناقداً وشاعراً، وكأنه يرى فيه ـــ غير الموهبة ـــ المعرفة والصنعة، وتعزيزاً لهذا أُثر عن **الباقلاني** ت "403هـ ـ1013م" قوله: "إنما يعرف الشعر من يُضطر إلى أن يقول مثله"(12)، وغني عن

التذكير بأنّ الباقلاني قاضٍ ومتكلم أشعري، وقد اشتهر بمصنفه إعجاز القرآن، إلا أنّ له مصنفات أهم، وهي "دقائق الكلام، الملل والنحل، الإنصاف".

ومع الافتراقين: الوظيفي والبنيوي بين النقد والبلاغة ـ يفارق المصطلح طبيعة المنشأ بحكم الأداء الذي أُوكل إليه بين المفترقين.

وعند الجيل الثاني من النقّاد – مرحلة ما بعد سقوط النهضة ـ **1948** ـ يُزاح المصطلح العربي القديم من التداول، بعد أن تقدم المصطلح النقدي الغربي الخارج من رحم التجريب والمشاكل للعلوم الدقيقة، وتلك العلوم فرضت مناهجها ومصطلحاتها على العلوم الغربية نفسها، وعلى الأخص علوم اللغة وعلم الاجتماع.

بين تراثنا ومصطلحاتهم:

فمن مزاعم الحداثة إنجاز بعض المصطلحات "الأدبية، النظرية، النص" وهذه ليست مبرأة من الحمولات التراثية رغم الفارق في النشوء والتوظيف، فهي مصطلحات في النقد وفي غيره.

فالنظرية مشتقة من "نظر" الثلاثي، والنظر رؤيا الباصرة، ورجاحة الرأي، وإن شئت "رجاحة الظن" والنظر في الأشياء هو إدامة النظر حول التفكير والتدبير والتيقّن، وفي هذا السياق يغلب النظر "الرجاحة" على "نظر" المادية، وفي الحياة العربية تقع على مجموعة "النُّظار" ويعنون بهم أصحاب الرأي الراجح المجرب، وفي حدود ما عايناه لم نلحظ ناقداً أو بليغاً أو شاعراً استعمل "نظرية" بالمعنى المألوف اليوم، وكل ما يمكن ادعاؤه من المعاصرين المعتدين بتراثهم فوق الممكن هو أن العرب استعملوا "النظر" بمعنى "الاستعلام".

في حين انطلق المبحث اليوناني من معنى الملاحظة والتدبّر، وهي نفسها التي صارت " **نظرية** " في الآداب واللغات القومية الأوروبية، والأصل هو "Theoria"، وخاصة بعد عصر النهضة وتشكل الدولة القومية لغةً وأدباً، وأمّا الاستعمال العربي لـ "نظرية" اليوم فهو من قبيل "الإسقاط" أي اكتشاف المكافئ اللغوي بالعربية لمفهومه في اللغات الأوروبية الحيّة، ومن هنا صارت "النظرية" عند العربي تعني ائتلاف بعض المفاهيم المجردة وتآزرها لتخلق – مع الاختلاف ـ وحدة الرأي، فإن تم هذا وجدت طريقها إلى المعاينة والتطبيق، ولما كانت العربية غير منتجة لهذا المصطلح أو لغيره، فقد لجأ "المستعملون" إلى أسلوب **التضايف** "نظرية المعرفة، نظرية الدولة، نظرية الحزب، نظرية الأدب أو "**التواصف**" النظرية المادية، النظرية العرقية النظرية النسبية...".

أما مفهوم "**النص**" في الاستعمالات العربية القديمة فقد تركز على المعطى الحسي "الرفع والإظهار"، ثمّ آل مفهوم "النص" إلى معنى آخر في الاستعمال المفهومي وهو "إسناد" الرأي أو حرفية القول، أمّا في اللغات الغربية فقد اشتق "النص" من الحياكة، وهو من جذر لاتيني"Textue" وبحسب قرب اللغات

القومية من اللاتينية تم الاشتقاق، فهو بالفرنسية قريب من الانكليزية "Texte"، "Text" ولكنه يتغير نسبياً لفظاً وكتابةً بالإسبانية Texto، ورغم القرابة **التيبولوجية** بين الآداب الأوروبية في العصور الحديثة فإنّ "النص" كمصطلح غاب مع جذره عن الفضاء النقدي الأوروأمريكي عن التداول، بل غُيّب نظراً لاتساع المسافة الزمنية بين المنشأ العلمي للكلمة وبين التطور المفهومي للكلمة التي غدت مصطلحاً. ومن اللافت غير المستغرب عودة "النص" كمصطلح إلى التداول في النقد الغربي بظلال جديدة، تحمل تبعات العصر الثقافية وتشي بالقرابة بين العلوم الإنسانية من جهة وبينها وبين العلوم الدقيقة من الجهة الأخرى، وعلى الأخص مع انبثاق "البنيوية"، **Structuralism**. والبنيوية إذ جمعت بين مختلف العناصر الداخلة في تركيب اللغة وبين وظائفها فإنها تقول: "ليس للأعضاء أو للعناصر وجود مستقل عن وظائفها" ومن البيّن أنّ مصادر البنيوية هي فضاءات علم الأحياء ونجاحات هذا العلم على مستويات عديدة إلى الدرجة التي تجاوز فيها علم الأحياء الفائدة التطبيقية، ومن النافل الإغناء أن البنيوية مشت بخط متصاعد منذ عهد "**غرول**" إلى أيام "**ألتوسر**" وقد بذل العلماء جهداً كبيراً لاعتمادها أسلوباً في كل قضايا اللغة والعلوم الإنسانية والفنون بغية الزعم بالتوصل إلى منهج صحيح يؤدي إلى حقائق ثابتة وعالمية التصديق(13).

فإذا كانت الوظائف في حال من التغيّر في عالم البيولوجيا فإنّ البنية لابدّ خاضعة لهذا التغيّر، وهنا يمارس المفهومان: "البنية، الوظيفة" فعلاً مؤثراً في نظرية المعرفة ـ بل يتجاوز الفعل المؤثر إلى مناهج العلم ـ ومن الضروري التنويه بـأنّ " المادية الديالكتيكية تعتقد بوحدة البنية والوظيفة، بينما ارتأى ميشيل فوكو –تحت تأثير المركزية الأوربية ـ أن هناك بنىً ذهنية ثابتة مميزة لمختلف العصور في تطور العلم الأوربي"(14).

إذاً ينبثق الاستنتاج من المقدمات السابقة القائل بوحدة الروابط الخارجية والداخلية لاعتماد "المصطلح" والذي لم يعد في ظل النجاحات المذهلة للتجريب وقفاً على التواضع أو الاتفاق العربيين، إنما يتشكل من التغيرات الكيفية لناتج العلوم الدقيقة، وأمّا تعميم المصطلح فيتم عن طريق اللغات الحية "الانجليزية" أولاً، وشقيقاتها الأوربيات ثانياً، لأنّ هذه اللغات هي الحوامل الحيّة للعلوم والفلسفة والآداب والفنون.

"الأدب" بين المفارقة والمقاربة:

تنبئ الكتابة العربية القديمة والتقليدية المعاصرة عن إدراك الكاتب لعلاقة الروابط الخارجية للنص المُنشأ بجوهر الحياة وطبائعها النفسية والمادية، فهو يجمع بين المجرد والمحسوس والعرضي والجوهري كاجتماع الصفة بالموصوف أو انتساب المحمول إلى الموضوع. فالنص لا يمكن له كـ "كلمة" أن يحيا معزولاً، ولا

بدّ من وصف له أو تضايف فنقول كما قالوا: النص الأدبي، أو نص الوحي، أو نص القانون، والممكن من هذا وذاك مفتوح، والمتتبع للمنصوصات التراثية العربية، يدرك أنّ كلمة "أدب" جالت في الفضاء اللغوي على أكثر من مستوى، إلا أنّ مستويي: أدب النفس، وأدب الدرس هما الحالة العامة، والفصل بين المستويين فصلاً فارقاً غير ذي فائدة، فكلما تلقى الدارس معرفة ازدادت نفسه ارتقاءً، ومنه مقول **النبي محمد "ص"**: أدّبني ربّي فأحسن تأديبي"، والإيحاء هنا مباشر بأنّ ما تلقاه وحي جعله في المرتبة الفضلى، وأمّا أدب الدرس فكان في البداية مرتبطاً بالعلوم الدينية بعد البعثة النبوية، ففي الجاهلية لم تُلحظ كلمة **"أدب"** في حدود قراءتنا، إنّما كانت كلمة **"الشعر"** هي السائدة، لذلك باتت علوم اللغة وخاصة البلاغة موظفة في صالح علوم الدين في غاية من أربابها لتمكين المسلم من علوم دينه، ومن التعامل مع المدونات المفهومية وإلحاقه فيما بعد بإحدى الفرق، وفي القرن الهجري الثالث يظهر الجاحظ ت 255هـ علماً على عصره فيستعمل "الأدب" استعمالاً مقصوداً كلما سمحت له أساليب الاشتقاق، ليغدو المصطلح "الأدب" دالاً على إمكانات الصنعة "إنشاء الكتابة" ومنها ليدل على "الأجناس". والدلالة على الأجناس لم تصرف "الأدب" عن الدلالة على "المكارم" النفسية أو السلوكية، ومما يرشح من الاستعمالات تلك دلالته على **"الثقافة"** أي الجمع بين علوم الدين واللغة والدنيا، **فالماوردي** ت 450 هـ يحصر في فصل "أدب العلم" الفضائل في طلب العلم، وأنّ للعلم أدباً، وأنّ الطرفين لا يتنازعان ولا يُنزع واحد منهما عن الآخر" اعلم أنّ العلم أشرف ما يرغب به الراغب"، قال تعالى:(وما يعقلها إلا العالمون)، وروي عن النبي "ص" أنّه أوحي إلى إبراهيم عليه السلام: "إني علم أحبُّ كل عليم". وإذا لم يكن إلى معرفة جميع العلوم سبيل وجب صرف الاهتمام إلى معرفة أهم وأولى العلوم وأفضلها علم الدين لأنّ الناس بمعرفته يرشدون وبجهله يضلون"(15).

وفي كتابه "فكر ابن خلدون — العصبية والدولة" يخصص المفكر المغربي **د.محمد عابد الجابري** ملحقاً بكتابه، حول أهم المصطلحات التي استنبطها ابن خلدون ووضعها تحت شرط "المصطلحية" وهي كثيرة تربو على ستين مصطلحاً في السياسة والملك والعمران والحضارة والتأنُّس واللغة ـ إذ يعرّف ابن خلدون الاصطلاح: "التواضع والاتفاق فاصطلحت في كتابي هذا، إن في أسماء البربر وبعض كلماتهم حروفاً ليست من لغة كتابنا ولا اصطلاح أوضاعنا، إن الأوضاع اللغوية إنما هي للمعاني اللغوية المتعارفة فإذا عرض من المعاني ما هو غير متعارف اصطلحنا على التعبير عنه بلفظ تيسر فهمه"(16).

وقد أظهر الشكلانيون الروس في مطلع القرن الماضي 1914 ـ 1928 أفقاً واسعاً في مفهوم اللغة والأدب إذ "انطلق الشكلانيون في إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهاراته الحرفية،

وقد عرّف **شكلوفسكي** الأدب "بأنه حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها" ثم كرسوا مفهوماً للأدب على أنه استخدام خاص للغة، فاللغة العملية تستخدم استخداماً يرتبط بأفعال التوصيل - أمّا اللغة الأدبية فليس لها وظيفة عملية، وقد اتجه الشكلانيون الأوائل إلى التوحيد بين صفة "الأدبية" وصفة "الشاعرية" كما أنهم رأوا أن الشعر هو الاستخدام الأمثل للغة، فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي"(17).

وكما هو عندنا هو عندهم، ويعني " الأدب" فلم يغدُ مصطلحاً له حدوده المائزة إلا على يد المفكر والأديب الألماني "ليسنغ غوتهولت" 1729ــ1781م، فهو كاتب مسرحي وناقد مال إلى "الشكسبيرية" وأعرض عن المسرح الفرنسي، وقد استعان بالفلسفة على تحديد معنى "الأدب" و"النقد" في كتابه "فن المسرح في هامبورغ.

لكن ظهور **رومان جاكبسون** على مسرح الأدب العالمي قد عطف بمصطلح "الأدب" من الاهتمام بطبيعة الانشغال بسؤال لا ينتهي بالسائل إلى قرار"ما الأدب" إلى الإقرار بما أطلق عليه "أدبية الأدب" ويعني **جاكبسون** بالأدبية، قوة الإبداع باللغة التي تجعل النص متعالياً على غيره من النصوص الوظيفية، وللأدبية عنده مقومات أهمها " المهارة الفردية للمنشئ". ثم تابع ميخائيل **باختين** في التوصيل المثمر بين الشكلية والماركسية من حيث إيمان الجيل الشكلاني المتأخر بأنّ اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا، وكان قد رفض معالجة الأيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، ويضيف الشكلاني **فولوشينوف**: " إن الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلا في التجسيد المادي للعلاقات، فاللغة التي هي نسق من علامات ينبني اجتماعياً هي نفسها واقع مادي"(18).

بين الجرجاني ت(978م ـ471هـ" وجاكبسون "1896 ـ 1982):

يُعدّ الجرجاني "عبد القاهر" البلاغيّ الأهم الذي وضع حداً للاجتهاد في هذا المجال، ومن جاء بعده جاء شارحاً أو مؤولاً، ولم يكن ــ كغيره من علماء العصر الوسيط ـ مهتماً بعلم واحد، فقد درس الفقه والأدب والتاريخ والنحو، لكنه استشاط في الدرس البلاغي، ليضع نظرية علم المعاني في كتاب أطلق عليه دلائل "الإعجاز"، ثم وضع علم البيان في كتابه "أسرار البلاغة" كما وضع **ابن المعتز** من قبله أساس علم البديع"(19).

وبناءً على ما تقدم يمكن الانطلاق من "الجرجانية" لصنع أدوات قادرة على التحليل والعمل في النصوص المعاصرة وعلى الأخص الشعر، وهنا ابتدع مصطلحه "البياني" رغم أنه عرض لمذهبه تحت مشروع "**النظم**" وعرض من خلاله للتقديم والتأخير والوصل والفصل والحذف والقصر والاختصاص، والنظم هو ـ عنده ـ سر البلاغة، ولا قيمة للمفردات خارج المنظوم، ومن أهم إجراءاته إلغاؤه ثنائية اللفظ والمعنى، بعد أن وحّد بين اللغة والشعر، من خلال تواصل اللغتين: لغة

الشعر ولغة الفلسفة، ثم عمد إلى إقالة الفصل بين التعبير العاري والآخر المزخرف، ليتوصل إلى أنّ التعبير هو الجمال بعينه، وكان أهم إجراءاته المنهج التطبيقي في الأدب ونقد الأدب(20).

ومما قاله الجرجاني" قالوا: لو كان النظم يكون في معاني النحو لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط، ولم يعرف المبتدأ والخبر لا يتأتى له نظم كلام، وإنما نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو، والاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات، إنّا نعلم أنّ الصحابة في الصدر لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض وصفة النفس وصفة المعنى التي وصفتموها، فإن كان لا تنم الدلالة على حدوث العالم والعلم لوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء فينبغي لكم أن تكونوا في العلم أعلى من منازلهم"(21).

هذا الاحتجاج بالجيل الإسلامي الأول جعل الحجة الجرجانية مرتبطة بـ "**المقدس**" البشري الذي رافق "الدعوة"، والتساؤل الذي طرحه يمكن لنا الإجابة عليه بعكس ما أراده هو ،فقد يكون الجيل الأول طهرانياً، لكنه ليس معرفياً بمستوى الجيل من القرون الهجرية "من الثاني إلى الخامس" وهي قرون **المثاقفة**.

ومن اللافت محاولة الباحث الأكاديمي **د. كمال أبو ديب** إجراء المقارنة بين **الجرجاني ورومان جاكبسون** في بحثه " **أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي**" من خلال مشاركته في النادي الأدبي بجدة **1988م**، إذ وجد المشروع الجرجاني يتعلق بـ"**المعنى**" وبـ "**معنى المعنى**" والأمران حددا أنهاج الشعر من حيث تشكيله اللغوي، كما تظهر طرائقه في معالجة القضايا، فأداء المعنى أساس النمذجة الشعرية في التشكيل الكتابي والاستعاري، فتأدية المعنى بدلالة اللفظ وحده، وتأدية معنى المعنى يتم بوجوهه المختلفة من استعارة وكناية وتمثيل ومجاز، وبناءً عليه **فوّق** أبو ديب **الجرجاني** على **جاكبسون** في أنظمة العلامات وخاصة في إنشاء الأدب.

أمّا رومان **جاكبسون** فهو رائد التحليل التركيبي باللغة، إنشاء تقنيات من أجل تحليل أنظمة الصوت في اللغات، ثم انتقل إلى تحليل أصناف الشعر، واستنتج طبيعة "العقل" الروسي من خلال الأنماط الشعرية التي حللها، ثم انتقل إلى دراسة الشعر والفنون البصرية، ليتوقف طويلاً عند تكييف التحليل التركيبي لضوابط ما وراء اللغوية". مما يتضمن علم الأعراق المتحضرة " الأنثربولوجي" ونظرية الأدب، وتبدو المسافة بين **الجرجانية** و"**الجاكبسونية**" هي المسافة بين القرن الميلادي العاشر والقرن الميلادي العشرين، وفيما يخصُّ الزخارف النحوية جاوز جاكبسون بخياله التركيز على البيت الشعري المفرد إلى فضاء النص كلّه، لافتاً إلى أن التكرار ناتج عن تكرار الصور النحوية، ويبدو أن المطولات الملحمية كانت في مخيلته وهو يدلي بهذه القناعة، ومما تباين به عن الجرجاني تركزه على التماثلات النحوية، إذ عدّها فارقة من حيث

هي أداة شعرية فعّالة، لكن التوافق بين البلاغييّن: العربي الروسي والروسي الأمريكي كان على اعتبار النحو ليس غرضاً مقصوداً لذاته، على الرغم من أنّ النحو هو الركيزة فيما تستند إليه الدلالة، ومن التجني الاعتقاد بـ"تفوق" **الجرجاني** في "**البيانية**" على "**الأدبية**" **لجاكبسون** حتى لو أخذنا عليه حصر الاستعارة بالشعر، أو ربطه المجاز المرسل بالنثر، فالإجراءات على اللغات الحديثة لها خصوصيتها المرتبطة بـ "التجريب" والتجريب يدين العصر من **بيكون ونيوتون** وترسيخاً من **داروين وفرويد**.

هوامش:

1ـ للمزيد راجع المعجم الفلسفي ـ دار التقدم موسكو 1986.

2ـ العبارة لعلي بن أبي طالب وقد وجهها لابن عباس وهو يحاور الخوارج وقال له: لا تحاججهم بالقرآن فهم حفظة له وهو حمّال ذو أوجه. تقول ويقولون، ولكن حاججهم بالسنة فلن يجدوا عنها محيطاً ـ نهج البلاغة ج3 ـ ص399.

3ـ الخصائص ـ ج1ـ تحقيق محمد علي النجار ـ ط2 ـ ص40 ـ 41 عن ط1 1913.

4ـ المصطلح النقدي، إدريس الناقوري ـ المنشأة العامة للنشر ـ طرابلس الغرب ـ ليبيا ـ 1984 ـ ص10.

5ـ عبد السلام المسدّي ـ علم المصطلح ـ قاموس اللسانيات ـ تونس، الدار العربية للكتاب 1984، ص22.

6ـ جدلية المصطلح والنظرية النقدية، د.توفيق الزيدي ـ قرطاج ـ تونس ط، 1 1998، ص47.

7ـ أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم ـ 1990 ـ النادي الأدبي ـ جدة.

8ـ راجع تمام حسان ـ في "اللغة المعيارية والوصفية" ص120.

9ـ إدريس الناقوري، المصطلح النقدي، مصدر سابق ص11، ويبدو الناقد معتمداً على آراء محمد مندور في النقد المنهجي.

10ـ الآمدي ـ الموازنة ج1 ـ ص373.

11ـ ابن رشيق ـ العمدة ـ ج2 ـ ص104

12ـ الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ص121.

13ـ راجع المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين 1979 ص52.

14ـ راجع المعجم الفلسفي المختصر ـ مصدر سابق ص96.

15ـ الماوردي، أدب الدين والدنيا، دار الريان للتراث ـ 1988 ـ القاهرة ـ ص52.

16ـ محمد عابد الجابري ـ الكتاب المذكور ـ دار الطليعة ـ ط3 ـ 1982 ص 437.

17ـ رامان سلدن ـ النظرية الأدبية المعاصرة ـ ترجمة جابر عصفور ـ دار قباء ـ القاهرة 1998 ص 127.

18ـ المصدر السابق، ص18.

19ـ عبد العزيز عتيق ـ علم المعاني ـ دار النهضة ـ 1985 ص25.

20ـ راجع قضايا النقد الأدبي ـ د. محمد زكي العشماوي ـ دار النهضة ـ 1984 ـ ص277 ـ 285.

21ـ دلائل الإعجاز ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ تحقيق محمد رشيد رضا ـ 1981م ـ ص64 ـ 65.

دراسات..

قصيدة النثر ومحمد الماغوط

أ. غسان غنيم*

يعد الشعر الظاهرة الوجدانية الأبرز حضوراً طوال التاريخ الإنساني، الذي ـ إذا كانت المادة وصراعاتها تسيّره وتقوده ـ فإن الشعر يعد القطب الروحي المقابل الذي لم يستطع شعب من الشعوب الاستغناء عنه، فشكل لدى الجميع إنجازاً روحياً متعدد الغايات، يسمو باللغة والإنسان إلى أفقهما الأكمل والأجمل.. ناهيك عن وظيفته الأسمى من حيث الاتصال بالحياة في صميمها الأعمق والأكثر بعداً وغوراً في صميم الوجود الإنساني، فضلاً عن قدرته على الارتفاع بالحياة والإنسان عن حالة المياومة الرتيبة التي قد تمتلئ بالزيف والعادية.

لذلك فإن مجرد وجود الشعر يعني ممارسة فعل أصيل، غايته السمو والارتفاع فوق كل ما هو عادي ورتيب، والتوق إلى كل ما هو أصيل وحقيقي وسام، مما يؤكد القيمة العليا للإنسان وللوجود، ولعل هذه الوظيفة من أجل وظائف فن الشعر وأكثرها تسويغاً لوجوده.

وليس المقام مكاناً لمعالجة قضية شعرية القصيدة، ومن أين تنبع وأين تكمن مواضع التأثير فيها، فهل الوزن والقافية والإيقاع والتفعيلة والنظم وإلى ما هنالك من المحسنات الصوتية هو الذي يمنح القصيدة مشروعية وجودها، أم محسنات أخرى تكمن في الصورة والتخييل، أو في الفكرة والرؤيا، أو في الصياغة والنظم وإلى ما هنالك من المحسنات الدلالية، هي التي

* أستاذ جامعي وناقد من سورية.

تعطي المشروعية للقصيدة وللشعر أم من خلال خلطة تجمع بينهما معاً...

وضع جان كوهين في كتابه "بُنى اللغة الشعرية" مخططاً يريحنا من مناقشة هذا الموضوع وحسمه تحت عنوان السمات الشعرية، حيث قسم النصوص الأدبية الشعرية إلى مجموعة من الأنماط وفق السمات، فقسمها إلى قسمين: سمات صوتية وسمات دلالية.

فقصيدة النثر تقلص السمات الصوتية إلى أبعد مدى لحساب السمات الدلالية، والنثر المنظوم ترتفع فيه السمات الصوتية وتكاد تنعدم السمات الدلالية.. أما الشعر الكامل فهو ذلك النص الذي تتوافر فيه السمات الصوتية والدلالية بقدر كافٍ(1).

إذن، قصيدة النثر.. شعر يحمل من السمات الدلالية أكثر مما يحمل من السمات الصوتية سمات تعد من أخص خصائص شعرية النص من مثل التصوير والتخييل، والرؤيا والتوتر واللغة التي تقوم على الانزياح والتوهج والطزاجة... وما دام النص الأدبي يمتلك الكثير من هذه السمات، فلا ضير في انتسابه إلى الشعر، بل إنه امتلك فعلاً مشروعية انتمائه إليه...

ولنا في نصوص جبران خليل جبران، والريحاني في أدبنا الحديث مثالاً بله الشعراء الذين رسّخوا قصيدة النثر في الفترة المعاصرة، في النصف الثاني من القرن الماضي.

ولذا لا أرى حاجة إلى إثبات مشروعية هذه القصيدة، وليس ثمة حاجة إلى مناقشة المصطلح الذي سفحنا له الكثير من المداد والوقت لتسويغه أو إزاحته، وليس لنا ذلك لأن شيوعه قد سحب البساط من تحت أقدامنا، فقد انفلت كالمارد، وانسفح كالماء بحيث لا يقيد ولا يسترجع، وما ضير المصطلح "الاسم" إذا كان المسمى قد تحدد وبات واضح الدلالة والمعالم في تاريخ تطور الأدب، فالمصطلح الذي أطلقناه، سواء استوردناه من "سوزان برنار" أم من سواها... وسواء كرسه أدونيس وأنسي الحاج، ونزيه أبو عفش وسليم بركات وبندر عبد الحميد ومحمد الماغوط، أم سواهم، فليس الأمر مهماً ما دام المصطلح قد صار علماً على مدلول ذي أبعاد محددة في أذهاننا، ومزايا أقرب إلى الوضوح، وأبعاد أقرب إلى الوصف والتحديد...

لقد باتت قصيدة النثر حالة شعرية موصوفة، محددة المعالم إلى مدى بعيد، وهذا ما يجعل مناقشة هذا المصطلح ومدى صلاحيته مجرد جدل بيزنطي لا طائل منه... وأظن أن قصيدة النثر باتت تكتسب مشروعية انتسابها إلى الشعر من خلال بنيتها الداخلية وسماتها الدلالية، وليس من خلال صلاحية المصطلح ومدى انطباقه على الشعر أو تناقضه معه من حيث الكلمات المستعملة للدلالة على مثل هذا النمط من الشعر وأعني "قصيدة النثر" التي حاولت أن تصل إلى جوهر العملية الشعرية التي تقوم على الرؤيا والانزياح والتخييل.. مع الابتعاد عن الإيقاع الظاهر إلى الإيقاع المستتر في ثنايا الحروف وتوافق الكلمات والعبارات.

إن لقصيدة النثر مشروعية الوجود، ولكن ليس لها حق المصادرة على الأنماط الشعرية الأخرى، بحيث بات بعض أنصارها ومنظريها يستبعدون الحداثة الشعرية عن كل نص لا يتمثل خطاها ويترسم مسيرتها، لندع الأزهار كلها تتفتح، فتعطي حقلاً من الأزهار والظلال والجمال.. ولنتذكر أن قصيدة النثر في موطنها الأصلي كانت استثناءً على القاعدة، فجل شعر بودلير موزون، وكذلك شعر رامبو وشعراء الحداثة الآخرين في الغرب.

فقصيدة النثر الناجحة اجتراح لحدث استثنائي في مسيرة الشاعر، لأنها الفن الصعب والنمط الأكثر بعداً عن التناول "ومن الجدير ذكره أن أدونيس ارتد مؤخراً عن كتابة قصيدة النثر" مشيراً إلى أن كتابتها تستلزم من مبدعها موهبة وثقافة عاليتين، وهذا لم يتوفر للشعراء الذين كتبوا القصيدة - الغالبية منهم - مؤكداً أن المحاولات الأولى لهذا النموذج إنما "وقعت تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، لاسيما قصيدة النثر الفرنسية"(2).

ويشكل محمد الماغوط واحداً من الرواد لقصيدة النثر منذ قصائده التي نشرتها مجلة شعر تحت عنوان "حزن في ضوء القمر" عام 1959 التي كتبها محمد الماغوط وهو في السجن فأثارت سؤالاً عن قصيدة النثر وماهيتها.. فتنطع أدونيس لتوضيح هذا التساؤل مستنداً إلى كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيامنا.." وقد ابتعد عن قصائد الماغوط في تحديده لمفهوم قصيدة النثر حين عدها نوعاً من الشعر الحر، وليس من قصيدة النثر "من خلال مفهومه الرؤيوي للشعر الحديث، ورأى أن بنية قصيدة النثر إشراقية أي رؤيوية"(3).

وتشكل تجربة محمد الماغوط من خلال "حزن في ضوء القمر - غرفة بملايين الجدران والفرح ليس مهنتي.." تجربة شخصية يقدمها الشاعر عبر مجموعة من الحدوس التي يفجرها رؤى وصوراً وبروقاً بدون أن يلقي بالاً للأيديولوجيا والأفكار الفلسفية الكبرى إلا من حيث انعكاساتها في نفس ضمن اللحظة التاريخية والحضارية التي يحياها، راكضاً وراء محاولة القبض على العالم والوطن بدون أية أيديولوجية فكرية، وخارج كل نظام أو نسق كتابي أدبي مألوف..

ومن هنا جاءت قصائده عفوية لا تكبحها المقاومات الواعية، وتشبه هذياناته تقترب من حالات الأحلام حيث يتدفق اللاوعي الذي تتخلله بعض الصحوات.. حتى إنه عَنون كتابه "سأخون وطني" بلاحقة تقول: "هذيان في الرعب والحرية" فقد اعتاد الماغوط أن يترك نفسه على سجيتها فيثبت كل ما يخطر على باله من التداعيات دون تجميل أو زيادة أو نقصان مطلقاً العنان للخيال، فيأتي نصه لا منطقياً وغير مترابط، يتمرد على الأشكال الفنية المألوفة في الشعر والقصيدة...

"أيها العرب، يا جبالاً من الطحين واللذة..

يا حقولاً من الرصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح والدماء؟

أنا رجل غريب لي نهدان من المطر

وفي عيني البليدتين

أربعة شعوب جريحة... تبحث عن موتاها..

كنت جائعاً

وأسمع موسيقا حزينة

وأتقلب في فراشي كدودة القز

عندما اندلعت الشرارة الأولى.."(4)

إن مجموعة الصور التي تشكل المقطع الشعري تقوم على التداعيات التي قد تفتقد الرابط حتى تبدو لقطات حلمية، يمكن أن تصل بالمتلقي إذا ما جمعت إلى شيء من المعنى، فالعرب جبال من الطحين.. واللذة وربما أراد أن يشير إلى أمر يتعلق بالطعام والجنس.. ثم هم حقول من الرصاص الأعمى، وربما يريد بذلك التطاحن فيما بينهم.. ثم ينتقل نقلة مفاجئة إلى الذات بقوله تريدون مني قصيدة عن فلسطين.. ثم يبدأ بالندب على حاله.. يشكو الغربة عبر صورة سريالية "رجل بناهدين من المطر.. وبعينين بليدتين وشعوب أربعة جريحة تبحث عن الموتى (وقد جعل الأستاذ وفيق خنسة هذه الشعوب، شعوب تلك الدول التي تحيط بفلسطين سورية ولبنان والأردن وفلسطين)(5)؟

ولا أظنها كذلك، فهي مجرد هذيانات سريالية ليصل بنا إلى إيحاء ما، فها هو يتقلب في فراشه كدودة قز، ومن قال إن دودة القز تتقلب في شرنقتها، ثم ما هي هذه الشرارة التي اندلعت... إنها هذيانات شعرية على الطريقة السريالية، التي قد تسفر عن دلالة أو معنى وتصطنع عبر التخييل أشياء غريبة ذات مفارقات وتناقضات تصل باللغة إلى أقصى حدود التوتر...

كما تقوم القصيدة لديه على الجمع بين عالم الواقع وعالم الحلم مستخدماً "الفلاشات" التي تومض شيئاً سرعان ما يختفي، فلا يبقى إلا أثره على صفحة النفس، وتترك القصيدة أثراً كما هو الحلم الذي يعكر صفوك طوال نهار أو يسعدك خلال نهار، دون أن تدري لماذا؟

"**يا إلهي.. أغصان الكرز تطول**

ترسل دمعها العاري في القاطرات

وعيون الماعز الخضراء، تبكي في ضوء القمر

صيف هنا وشتاء هناك

والطيور الملطخة بالدم

تتكئ على بعضها فوق الجثث والأظافر المدماة

ولا نعرف ماذا نعمل

أنحب أم ننام

أم نضع المرايا على مكامن الأبطال؟!!(6)

يرسم صورتين إحداهما بهية جميلة وقاسية، وأغصان الكرز والدم العاري وعيون الماعز الخضراء التي تبكي في ضوء القمر.. ثم صورة الطيور الملطخة بالدم

والجثث والأظافر المدماة، ليصل إلى تركيب ملخصه الحيرة والضياع.. فلا يعرف ماذا يصنع وهو بهذا لا يريد أن يصل بالمتلقي إلى معنى محدد، بل يريد أن يترك فيه أثراً ما.. أظنه في هذا المقطع يريد التنفير من الحرب ضمن سياق القصيدة وهي بعنوان ملفت "النار والجليد" وهو بهذه التقنية يقترب من الرمزيين الكبار، بل من السرياليين، فمهمة الشعر لديهم أن يترك انطباعاً يشبه ذلك الذي تتركه الموسيقى.. يحس بدون أن يدرك...

كما تقوم بعض قصائده على الدخول في عالم الغرابة والإدهاش، وتتجلى هذه السمة واضحة في أغلب قصائده من خلال ابتعاد طرفي الصورة أو من خلال اللجوء إلى المتنافرات التي يجمعها بدون أن يعير المعنى المألوف أي اهتمام..

"ماري التي كان اسمها أمي
حارة كالجرب
سمراء كيوم طويل غائم
أحبها، أكره لحمها المشبع بالهمجية والعطر
أربض عند عتبتها كالغلام
وفي صدري رغبة مزمنة
تشتهي ماري كجثة زرقاء
تختلج بالحلي والذكريات...." (7)

فالمرأة التي كانت تدعى أمه حارة كالجرب.. مثل هذه الصورة قد تكون بعيدة عن الشاعرية فما اعتاد قاموس الشعر أن يألف كلمة مثل "الجرب" وهذا ما يدخل المتلقي في عالم الغرابة، أحبها.. أكره لحمها المشبع بالهمجية والعطر... كيف يشتهي ماري كجثة زرقاء.. إنه يدخل في عالم الدهشة ليعترض على كل ما يجري بيأس دون تحريض، يفاجئ المتلقي بحالات غريبة، يصدم بها حسه الجمالي "الجرب" الجثة الزرقاء والاختلاج... ونلاحظ ابتعاد طرفي الصورة.. فما هي العلاقة بين ماري الحارة والجرب وما الفرق بين الفتاة السمراء واليوم الغائم الطويل... ثم كيف يجتمع الحب مع الرغبة المزمنة في رؤية جثتها، إنه عالم الغرابة والدهشة التي يدخلها محمد الماغوط لنتتبع عوالمه التي يمتح صوره منها فتثير فينا العجب والدهشة والاستغراب...

ولا يمكننا أن نمر على شعر محمد الماغوط من دون أن نعرج على الخيال والصور لديه حيث تبدو الصورة لديه غريبة متناقضة، وربما عسيرة على الفهم تقوم على الجمع غير المنتظم بين المتنافرات الضدية بحيث تولد الشعور بالدهشة والشذوذ والذهول، على الرغم من أن تقنية الصورة الفنية عنده تكاد لا تخرج عن أساليب الصور البيانية، كالتشبيه وهو وافر وكثير ويكاد يكون مركبه الأكثر استعمالاً، إضافة إلى الاستعارات البعيدة والرموز المجهولة القصية...

وربما تعود هذه الغرابة في خياله وصوره إلى أنها لا تتولد بين واقعين متباعدين بنسبة أو بأخرى، وتكتسب صور الماغوط قوتها وقدرتها على التأثير والإدهاش كلما كانت الصلة بين الواقعين بعيدةً، ومن هنا فلا

ينتظر المتلقي أن يفهمها من القراءة الأولى، بل لابد له من أن ينسى ما اكتسبه من الثقافة المصطنعة والغوص مع محمد الماغوط في عوالمه التي تمتح من لا شعوره الغائص في العذاب والحزن والتسكع والرهافة والتجربة..

"ليتني حصاةٌ ملونة على الرصيف

أو أغنية طويلة في الزقاق

هناك في تجويف من الوحل الأملس

يذكرني بالجوع والشفاه المشردة

حيث الأطفال

يتدفقون كالملاريا

أمام الله والشوارع الدامسة...."(8)

إن جزيئات الصورة لا تأتي من حقل دلالي واحد أو من حقول دلالية متقاربة، فما العلاقة بين الأغنية الطويلة والزقاق.. مثلاً..

إن العلاقات التي يقيمها بين أجزاء الصورة تبدو مفاجئة وغريبة في تنافرها.. فالأطفال يتدفقون كالملاريا.. والتدفق يكون عادة كالسيل ـ النهر ـ كالأفكار.. أما أن يكون كالملاريا فهذا ما يفاجئ المتلقي ويدهشه، بل يصدمه ويتركه حائراً ومثلها صورة الشوارع الدامسة.. ولا يأتي تأثير الصور لدى الماغوط من خلال صورة واحدة مفردة بل من مجموعة من الصور المتلاحقة التي تترك انطباعاً ما وإحساساً على صفحة النفس يريد الماغوط أن يتركه لدى المتلقي.. فالحصاة الملونة على الرصيف، والأغنية الطويلة في الزقاق، وتجويف الوحل الأملس، والجوع والشفاه المشردة، والملاريا، والله، والشوارع الدامسة.. إن تلاحق هذه الصور عبر مشهد متكامل يترك الأثر الذي يريد أن يصل إليه، وهو تصوير حالته النفسية وبؤسه ويأسه وضياعه، حيث الشوارع دامسة، وهي صفة للسواد أو لليل أو العتمة.. ينقلها من حقلها الدلالي الأصل إلى حقل آخر، ومن تتالي الصور يطبع ذلك التأثير بالأسى والحزن في ذهن المتلقي.

وهذا ما جعل لغة الماغوط لغة لا تقوم على المنطق، تهرب من القواعد المتبعة في ترتيب الدلالات، تتقطع وتتناقض بمنأى عن كل أساس منطقي أو عقلاني، تبدو كمجموعة من التداعيات النابعة من اللاشعور، متنافرة تنمقها المقدرة الفنية للشاعر، ومن خلال هذا التنافر بين الموصوف والصفة، أو بين المضاف والمضاف إليه أو بين الفعل والفاعل المتوقع حيث تكثر الفجوات لتؤلف صوراً كاشفة عن الواقع الخارجي أو الداخلي الذي يدور في جوانب الشاعر، إحساسات وانطباعات يود أن يصدرها لتشكل معادلاً موضوعياً لمأساته الخاصة والعامة.. يقول أدونيس: "... هكذا تبدو كلماتنا مجنونة، نعريها في الشمس والريح حارقين ثيابها القديمة، نكسرها ونمحو تداعياتها الأليفة ونملؤها بالرعب والبراءة والدهشة"(9).

إن الحديث عن الحزن والتسكع والغربة في شعر محمد الماغوط بات حديثاً مكروراً ولكننا لا يمكن أن نغفل هذه السمة الواضحة في شعره إضافة إلى الحديث عن الضدية والتنافر والبساطة الآسرة..

إنه شاعر مسكون بالبراءة والتدفق، تأخذه التداعيات ولا يأخذها، فيترك نفسه لها بحرية لا يجملها، بل يتركها على همجيتها.. وبراءتها وتلقائيتها الآسرة.. يحاول أن يرود عوالم في النفس والواقع.. مما يضطره إلى اصطناع أشكال جديدة ولغة طازجة ترجع بنا إلى لغة الأسطورة والحكاية بكل طزاجتها وعفويتها وتأثيرها، يحاول أن يكتشف مالا يكشف داخل النفس عبر اللغة فتأتي لغته قافزة مثل غزالة تتنقل بين الصفات والمسميات التي تبتعد عن حقول دلالتها الأصلية...

إنه رائد حقيقي لقصيدة النثر، وواحد من أهم الشعراء الذين أعطوا هذه القصيدة مشروعية وجودها ومكانتها على خارطة الشعر العربي، متحدياً كل قوانين العروض والتفعيلات الرتيبة والإيقاعات الساذجة.. غريباً، ووحشياً، متدفقاً كشلال.. إنه بحق الممثل الأكثر سطوعاً للسريالية في الشعر العربي فهو شاعر السريالية بلا منازع..

"وأنتم يا أعدائي وأحبابي
يا من تقرؤوني فوق السروج والصهوات
يا من تقتاتون على حزني كالكلاب الضارية
سأقذف هذا القلم إلى الريح
سأدفنه كالطائر
بين الثلوج البيضاء
وأمضي على فرس من الحبر
ولن أعود....."(10)

المصادر والمراجع:

1ـ أدونيس: "في قصيدة النثر" مجلة الشعر عدد 14، ربيع 1960.

2ـ الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط3، 1981، حزن في ضوء القمر

3ـ جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1991.

4ـ خنسة، وفيق: دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص 70.

5ـ كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ط1، 1986، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 13.

هوامش:

1ـ كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ط1، 1896، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 12.

2ـ جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1991، هامش، ص 50.

3ـ أدونيس: "في قصيدة النثر" مجلة الشعر عدد 14، ربيع 1960، ص 75.

4ـ الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط2، 1981، حزن في ضوء القمر، ص 70 ـ 71.

5ــ خنسة، وفيق: دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص 70.

6ـ الماغوط، محمد: المصدر السابق، النار والجليد "غرفة بملايين الجدران" ص 198.

7ـ الماغوط، محمد: المصدر السابق، حزن في ضوء القمر، ص 30.

8ـ الماغوط، محمد: المصدر السابق، أغنية لباب توما "حزن في ضوء القمر" ص 26.

9ـ أدونيس: مجلة شعر، خريف 1960، ص 150.

10ـ الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، غرفة بملايين الجدران، ص 215، من قصيدة سماء الحبر الجرداء.

□□

دراسات..

بنية المكان بين الالتقاء والارتقاء في شعر مصطفى خضر

□ د. خالد زغريت*

يؤسس مصطفى خضر تجربته الشعرية على بناء موقف شعري / معرفي من قضايا وهموم الزمان والمكان اللذين كوناه فسعى إلى إعادة صياغتهما عبر رؤية شعرية خاصة منحت تجربته خصوصية في ميدان الحداثة الشعرية، حملت علامة صاخبة تبدو واضحة في شعره وهي تحويل الفلسفة المعرفية إلى موقف شعري ينتمي إلى مدرسة الحداثة التي تدّعي الشعرية النافذة وتحدد معايرها الفنية لكنها دائماً تنتكس إلى مخالفة صريحة تكمن في الفصل بين الصورة والمادة وهو فصل يناقض مفهوم العضوية الجدلية في الشعرية المبدعة كون الشاعر يؤكد أن شعريته استجابة حيوية لأسئلة الحداثة عبر عناصر متعددة تتمحور حول جملة عنوانات للحداثة تتضمن: حداثة المعنى وحداثة التشكيل الفني وحداثة الموقف والرؤيا وحداثة الحساسية المعاصرة،

وإذا كانت تجربة مصطفى خضر مجتهدة بقوة في تحقيق هويتها الحداثية فإن إنجازها الشعري لا يستطيع الانفكاك التام عن الشعرية التراثية. يفضي ذلك إلى أن الحداثة تعني في هذا السياق تطويراً معاصراً وليس انقطاعاً فكرياً وفنياً وهذا ما يناقض مفهوم الحداثة المستمد من تجربة غربية مما يعني أن الحداثة تقارب معنى التجديد والمعاصرة التطورية وفق مقتضيات الزمن أكثر مما تكون امتداداً للمفهوم الغربي للحداثة ،وفق هذا سنحاول مناقشة أفق هذا

* أستاذ جامعي وناقد من سورية.

التجديد في ضوء مؤسساته التراثية دارسينَ مدى الالتقاء والارتقاء في قصيدته مما يبين مصداقية التجديد والحداثة في هذا النهج الشعري، ثمة إشارة مهمة يجب معايرتها تجنباً للخلط في مفهومات الالتقاء والارتقاء إبان معايرة التطوير وفق اكتشاف الاشتراك والافتراق في الرؤيا الشعرية وذلك من خلال التأكيد أن الاشتباك المفترض في المعنى والرؤية الشّعريتين بين النص الحديث والنص التراثي هو اشتباك واشتراك في الأفق الدلالي العميق للبنى المعرفية عبر استدراج الجذر الدلالي وتكوينه للمجال الشعري الجديد تخطياً أو ارتخاء للمنجز التراثي وبناء الوهم في مغايرته والارتقاء عنه من خلال التمويه اللفظي أو التبديد الشكلي، بمعنى أدق لا تمنح الصياغة الكتابية الجديدة للقصيدة لفظاً وشكلاً، بعداً إبداعياً إذا كانت تلتقي مع بنى معنى القصيدة التراثية وتوازي نماءه، لأن الاختلاف الشكلي هنا تدليس وتوهيم، فالإبداع إضافة حقيقية ورؤيا جديدة تحقق مفارقتها للقديم، وفق هذا المفهوم، سنحاول مقاربة العتبة الأولى للالتقاء والارتقاء بين القصيدة الحديثة والتراثية من حيث البنى المعرفية ذلك من خلال نص شعري أثبته الشاعر مفتتحاً لديوانه (ديوان الزخرف الصغير) واختيار النص ليس عشوائياً أو اقتلاعاً وعزلاً قصد تأييد مذهبنا في الدراسة كون نصوص مصطفى تنتمي إلى التناسج والامتداد في مجْمَل تجربته وأي نص من نصوصه يكاد جزءاً شعرياً من هذه التجربة:

(سم بالله على هذا المكان العربي
فهو الأكثر خيراً وبهاء
منذ آرام وأشور وأكاد وفنيق وسومر
ذهب ينضج في قبته أغصان ماس
وحجان
وعلى تربته زوجان كانا يعملان
ومن الزوجين كانت أمة تخلف
كانت سور تتلى وتنشر
وأنا كائنها الأول من ماء وطين
مت من قبل ومن بعد لأبعث
سم بالله على هذا المكان العربي
كل ما فيه حضور آدمي
تحمل الأرض به، تولد، يحيا ويورث
كائنات حرة سبعة أنهار، فضاء
مدن سبع بناها الماء والشمس تربي
العالمين
سم بالله على هذا المكان العربي
وابتدئ فيه حواراً أبداً بين شك
ويقين)(1)

يتأسس هذا النص على تمجيد المكان وتفجير الشعور به عبر حساسية شعرية عالية الشعور بالانتماء، فيطرح الشاعر في محيط دلالات النص العميقة دلالة الانتساب الوجودي للمكان العربي الذي يعليه ويكشف ميزاته في جملة من مشاعر حميمية دافئة تشع الحب والإلفة و(التصاق الروحي بالمكان، ويمكننا تحديد جملة دلالات العلاقة بين الشاعر والمكان وآفاق رؤيته إلى ماهية هذه العلاقة وفق الحالات التالية(2):

الانتساب إلى المكان:

ينسب المكان ويخصصه بالانتماء القومي العربي وينتسب إليه في شعور يوحده به في اعتزاز بتاريخه فيلتقي مع انتساب الشاعر الجاهلي للمكان والاعتداد بتاريخه والانتماء إليه يقول مالك بن خالد الهذلي(3):

ألم ترنا أهل سوداء جوته

و أهل حجاب ذي حجار وموقر

به قاتلت آباؤنا قبل ما ترى

ملوك بني عاد وأقوال حمير

و قول عبيد بن الأبرص(4)

و لنا دار ورثنا الأقدم القدموس عن عم وخال

منزل دمنة آباؤنا المورثون المجد في أولى الليالي

يلاقي مصطفى خضر في علاقته الشعورية بالمكان دلالات علاقته بالشاعر القديم القبلي ويفجر الدلالات الحاضرة والخصوبة الشعرية التي تشرف بانفتاحات شعرية ذات رؤى حديثة فيحرك نصه على بؤرة الشعور والدلالات التراثية ويجتهد في توجيهها وفق خطاب العصر والحداثة دون أن يتخطى الأفق الدلالي للشاعر التراثي سوى في مغايرة المفهومات التي أنتجها الركام الفكري عبر الزمن.

انتساب المكان:

ينتسب المكان في محيط تكوينه الدلالي كما في النص السابق ـ شعرياً (إلى نظام القرابة كما يسميه الأناسيون الأنثروبولوجيون)(5) ولو وجهنا هذا الوصل إلى البنية الدلالية في النص للاحظنا أن عناصر النص هي :

1ـ المكان

2ـ الماء

3ـ المرأة

ولو قرأنا العلاقة الدلالية للنص في ترتيب آخر لوجدنا (أن الماء يرتبط بالخصب وأن الخصب يرتبط بالأرض وأن الأرض ترتبط بالإخصاب لدى المرأة)(6) ترتقي هذه المعادلة دلالياً إلى كينونة تجسدها المرأة أي أن الصورة المعادلة لهذه العناصر هي المرأة كونها تحقق عناصر المعادلة وتوحدها في صورتها وهذه الصورة ترتد إلى جذر تراثي إذ نجد أن الكثير من القصائد تحقق معادلة لبنية النص لنقرأ ما يعادل النص عند مصطفى خضر عبر البنية الدلالية للمكان في معلقة أمرئ القيس: (7)

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

... ------> مكان

أغرّك مني أنّ حبّك قاتلي

وأنك مهما تأمري القلب يفعلِ(8)

... ------> امرأة

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

تمتعت من لهو بها غير معجل

...

أصاح ترى برقاً أريك وميضه

كلمع اليدين في حبي مكلل

يضيء سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل ====> ماء
فأضحى يسح الماء حول كتفه
يكب على الأذقان دوح النهل(9)

إننا نتحدث هنا عن التقاء بين جذر عناصر تكوين النص الشعري دون تقيد الالتقاء بالمشابهة والاستعادة التامة في الأفق الشعري الذي يتحول وفق مفهومات العصر لكل شاعر وماهية رؤيته ومعرفته وتوجيه لهذه المعرفة نحو سؤال الزمن للشعرية والغرض منه. ويمكننا فهم الالتقاء والارتقاء بين النص المعاصر والتراثي من خلال الاحتواء المعرفي ونشاط الذاكرة في الالتقاء، إن العناصر السابقة تكاد تكون مكونات أساسية لشعرية التراث، لنحاول استشراف تجلياتها عبر تجربة مصطفى خضر ومعاينة التقاء نصه مع بنية المكان وارتقائهِ عنها.

آفاق بناء المكان في شعر مصطفى خضر

إن علاقة الشاعر الجاهلي بمكانه هي علاقة الإنسان في طور نضجه الشعوري إذن هي علاقة وجدانية وجودية تحقق توحداً حاضراً بقوة من خلال تناوله بصور متعددة تكاد تكون الحالة الطللية صورته الأولى، يتجسد هذا الحضور بحضور روح الشاعر وكيانه وكونه، لقد توصلت الدراسات الحديثة إلى الأفق الحيوي للشعر الطللي واكتشاف تلك العلاقة الرائعة بين الكائن والمكان الذي تنتجه هذه العلاقة عبر التأمل ــ من بناء رؤية فلسفية وجودية كونية، تستجلي القلق الوجودي للشاعر الجاهلي ورثائه للحظة الزائلة التي تفضي به إلى معانقة رؤيا فلسفية للكون والكائن ومعنى وجوده وإذا كان المكان في شعر مصطفى يلتقي بجانب من جوانب الرؤية الشعرية الطللية فإن هذا اللقاء يحدث في تقاطع مع اللحظة الزائلة والخراب الطارئ مع اختلاف السبب إذ يستعيد مصطفى خضر حالة الطلل عبر موقف نقديٍّ لتردي الأمة وخراب حياتها الذي نتج عن ضعف الإرادة وليس عن ظرفية الحياة كما هو في الارتحال وتخرب المسكن

(لمن التماثيل المهشمة

الوجوه تهب يطمسها الغبار)(10)

نلاحظ أن الشاعر يتساءل رغم معرفته عن المكان المخرب مستهجناً واقعه واندثار معالمه وتهدمه مستحضراً تساؤل امرئ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني

كخط الزبور في العسيب اليماني

إن مصطفى خضر يرتقي بالمكان إلى حالات متعددة لكنها دائماً على لقاء مع جذرها التراثي فيرسم صورة البيت وفق عناصر السكن ومساكنه الزوجة والأولاد مما يجعل الشعر فيه يشع بالسكن والخصوبة والدفء

(لم لا يفتح البيت الذي يجمعنا وقتاً حديثاً للغناء

و على الزوجين أن يحلم كل منهما فيه

بخبز ويعلق ونبيذ ونشيد

و يذوقا ثمر الأيدي ويرتاحا قليلاً

ينبغي أن يدركا ينبوع ماء

ينبغي أن يعرسا لابن شهيد)(11)

تقاطع دلالات البيت في قصيدة مصطفى خضر أفق دلالات الخيمة، الخدر، في الشعر التراثي حيث الحياة والدفء والخصوبة هي أعناق جملة الدلالات فتلتقي هذه الأعناق عبر النصين في أفق واحد ترتقي جهات في النص الحديث لكنها لا تقطع الالتقاء المهيمن مع النص التراثي:

(وبيضة خدرٍ لا يرام خباؤها (12)

تمتعت من لهو بها غير معجل)

إن المكان لدى امرئ القيس يحضر بوصفه مكاناً للسكن والتمتع والأسروية وإن يكن موجهاً جهة اللهو الذي يعكس واقع الشاعر وتصوير ترفه بوصفه مظهر من مظاهر فروسية العصر التي تؤكد شاعريتها أيضاً بإزاء هذه الحالة المؤسسة لمناخ المكان نجد الشاعر المعاصر يحول المكان إلى ما يؤكد شعريته العصرية التي تنسجم مع مفهوم الانتماء إلى الطبقة الفقيرة حيث المكان لديه، ترفيه بينما يتحول المكان لدى مصطفى خضر إلى سكنى ضيقة تعيش ظرفية معاكسة وإذا كان المكان قد حضر في التراث الجاهلي من خلال الصورة ـ البيئة الخاصة ـ الخصوبة ـ السكنى فإن مكان مصطفى خضر يلاقي ذلك ويلقي به إلى عصريته التي تنضج بخصوصية العصر وهذا المكان في شعر مصطفى خضر في صوره المتعددة لا ينقطع عن أمكنة اللهو الجاهلية مع اختلاف حالة المكان وخصوصية لنراه يتحدث عن حياته عبر مقهى الفرح وهو مكان حي قائم في حمص :

(وفي المكان رائحة اللقاح بقهوة وشاي وتبغ وتنباك

وفي الفضاء رائحة عسل أيضاً)(13)

لقد ساد في التراث وصف مكان الملهى بما يوازي المقهى حالياً وذلك أمكنة اللهو والخانات والأديرة: (14)

يالــك طيبــاً وشــحم رائحــة

كالمسك يـأتي بنفحة السحر

في شرب خمرٍ وسمع محسنةٍ

تلـهيك بـين اللسـان والـوتر

إن المكان في شعر مصطفى خضر يطوف في ارتقاءاته على الجذر التراثي معان متعددة تشكل الهم العصري وأسئلة الزمان والمكان فهو الأرض الحيز- - - - > السكن - - - - - الحياة - - - - - - > الماء- - - - - - - >المرأة التي تجمع عناصر المكان. إنها المكان

الكون/ الواقع / الحلم /المتعة /المنفعة /الخصوبة /التخصيب /الأفق الإبداعي للقصيدة التي تسعى إلى إشعاع جمال الكون والحلم والحياة :

(أريد أن أصغي للصوت الذي تلهمه أسطورة

تشيعها الأنثى التي لم يتملكها عالم الضرورة

وتفتح الباب على شمس النهار

أنضجت حضوره

يسندها قمح أو مطر

وتستعين بالهواء أو يسمى وجهها بالماء

ومن شعاع سنبلات بيتها

وفي رماد تربة عذراء)

إن صورة الحياة بتشعب دلالاتها وإشراقها بخزين معرفي ثقافي ينفتح على حقول دلالية تغطي محيط معنى الحياة الوجود وتتجسد عبر هذه اللوحة التي يرسمها بتكوين الأنثى المعادل الموضوعي للمكان في شعر مصطفى خضر وهو يحاور هذا المعنى في مواقع كثيرة:

(ألم تكن الأرض دوماً هي الأرض

تلقح ، تحمل، تولد

تنتج ... تنتج

بذور تبنها

وعناصر ترشد فيها الحياة إلى حيوات

وينبوعها ابتكرته إناث

تضاعف من ثمر ثمرات)(15)

وهكذا يبدو مصطفى خضر شاعراً يسعى في تفصيل تجربته إلى اكتشافات شعرية معرفة الكون والحياة والكائنات عبر تفاعلهما مع المكان والزمان فيستعيد صورهما بحساسية شعرية جديدة تنتسب إلى جذور تكوينها المعرفي الذي يرقى شعرياً إلى مكاشفة موجهة برؤية الشاعر وتحدد هويتها الخاصة وتحكي كينونته الفنية والمعرفية والذاتية.

الهوامش

1ـ مصطفى خضر : ديوان الزخرف الصغير، اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1997 ص 8.7

2ـ شرح أشعار الهذليين ج، تحقيق عبد الستار فراج ـ مكتبة العروبة، القاهرة ص 454

3ـ ديوان عبيد بن الأبرص: دار صادر، بيروت، 1958 ص118

4ـ د . عبد الملك مرتاض: السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1998، ص 64

5ـ المرجع السابق ص 64

6ـ أحمد بن الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر، دار القلم، بيروت ص 75

7ـ المرجع السابق ص 80

8ـ المرجع السابق 90 ـ 91

9ـ مصطفى خضر: المرثية الدائمة، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، 1984، ص 101

10ـ مصطفى خضر: ديوان الزخرف الصغير، مصدر سابق ص 80

11ـ المعلقات العشر، مرجع سابق ص 131

12ـ مصطفى خضر ديوان الزخرف، مصدر سابق ص 231

13ـ الشابشتي: الديارات، دار الرافد العربي، بيروت، 1986 ص 87

14ـ مصطفى خضر: اختار أن أتأمل، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2000، ص 13

15ـ المرجع السابق ص

□□

دراسات..

جنكيز إيتماتوف..
قراءة في عالمه الروائي وسماته

◻ سامر أور الشمالي*

تمتاز روايات الكاتب القرغيزي المعروف (جنكيز إيتماتوف) 1928 ـ 2008 في أنها تشكل عالماً روائياً ذا طبيعة خاصة بسماته، ولكن رواية (النطع)(1) متمايزة نسبياً عن غيرها، ليس لأنها الأضخم حجماً ـ من الناحية الشكلية ـ رغم أن المساحة السردية الممتدة أفسحت المجال لحوارات طويلة تطرح أفكاراً مجردة وتناقشها. بل لأن الحدث في الروايات الأخرى هو الذي شغل المساحة السردية، وكانت الحوارات قصيرة، تضيء الأحداث ولا تأخذ منها زمام المبادرة. فالمؤلف هنا اعتمد على الحوارات كحامل مباشر للأفكار المنوي التعبير عنها، ولم يضمنها في سياق الحدث لتقديم المعاني المنوي إظهارها، عدا هذه الرواية التي خالف فيها نهجه المعتاد لأنه كان يريد تقديم أفكاره بطريقة أكثر وضوحا للقارئ كي يشركه معه في عالمه الفكري، وليقنعه بوجهة نظره، فليس ثمة شكوك في القناعات التي تبناها بطل الرواية، فكل شيء منجز على الصعيد الفكري، ولم يتبق غير نشر الأفكار والعمل بموجبها، بعيدا عن أزمات الريبة والتردد.

أما الاختلاف الأساسي الآخر في هذه الرواية، فانقسامها إلى قسمين منفصلين تشغلهما شخصيات بشرية لا تجمعها رابطة ما، وليس بينها أي صلة، والمبرر الفني لهذا الإجراء انتقال الحيوانات التي تلعب دور البطولة في الرواية من مكان إلى مكان آخر، وبالتالي اختلاف المحيط البشري المجاور لها. وبذلك نكتشف أهمية وجود الحيوان وارتباط تسلسل الأحداث وتطورها بحضوره.

مع العلم أن معظم روايات (إيتماتوف) لا تخلو من الحيوانات، فثمة حيوان يقوم بدور

---

* قاص وباحث من سورية.

هام إلى جانب الشخصيات البشرية لتكتمل الصورة التي يقدمها الروائي الذي يكتب عن الإنسان والحيوان بالجدية ذاتها، والإحساس نفسه. وبذلك يكون الحيوان شريكا للإنسان في صناعة الحدث المرتبط بالمكان الذي له حضوره وتأثيره في مجمل أعمال الكاتب.

والمكان في روايات (إيتماتوف) مفتوح على السماء، حيث السهوب المعشبة، والجبال المكللة بالثلوج. وإذا كان البطل من سكان المدن فسرعان ما يغادر شقته الصغيرة في بناية ما، ويسافر إلى الريف حيث القرويون والرعاة، والحيوان الذي تبدأ معه أحداث الروايات، كما الذئبة في (النطع) والنمر في (عندما تتداعى الجبال)(2).



حيوانات (إيتماتوف) ليست الأليفة الصغيرة المدللة التي تعيش في منازل المدينة حيث يتسلى معها أصحابها في أوقات فراغهم، بل هي حيوانات تعيش في البراري الشاسعة، والجبال العالية، وحتى إذا كانت من الحيوانات التي دجنها الإنسان فهي كبيرة الحجم وتعيش في المراعي والحظائر، ورغم ذلك يحلو لها من وقت لآخر الفرار من سيطرة الإنسان لتمنح نفسها فرصة للجري في السهوب والتمتع بالحرية، وان لمدة قصيرة بعيداً عن سيطرة الإنسان وسطوته ــ كالحصان في (وداعاً يا غولساري)(3) والبعير في (ويطول اليوم أكثر من قرن)(4).

وحيواناته أيضا لا تملك خصالاً خارقة، وإن اعتقدت بعض الشخصيات بذلك، كما الجد في (السفينة البيضاء)(5) الذي يعتقد بقدرة سحرية للغزالة أم القرون. ولكنها أيضاً ليست مجرد حيوانات عادية، لاسيما الذئبة (إكبارا) فهي الحيوان الوحيد الذي يمتلك أفكاراً عن الآلهة كما البشر، وهذا يبدو جلياً عندما تأملت القمر ورأت آلهة الذئاب هناك. أما في رواية أخرى (عندما تتداعى الجبال) نجد الكاتب ينوب عن النمر ليصف شكواه إلى القمر. فللقمر منزلة خاصة عند الحيوانات في روايات (إيتماتوف) ولكنه منح لـ(أكبارا) دوراً استثنائياً لأن هذه الرواية بدورها مختلفة بالجرعة الفكرية الثقيلة التي احتوتها، وبالتالي جعل حيواناتها تمتلك إحساساً أكثر تعقيداً من باقي حيواناته في الروايات الأخرى، وحتى الغزلان المقدسة ــ لدى البعض ـ في (السفينة البيضاء) لم تمتلك أي خاصية تميزها عن سواها من الحيوانات!.

ونرجح أن الكاتب في (النطع) المميزة على صعيد تجربته الأدبية، قدم خلاصة رؤيته للحياة الإنسانية بكل ما فيها من قضايا وجودية وفلسفية لاهوتية بجلاء لا لبس فيه، في حين كانت مثل هذه الآراء مبثوثة في سياق أعماله الأخرى دون تسليط الضوء عليها بشكل مباشر للفت النظر

إليها صراحة. فالشخصيات البشرية ـ في الروايات الأخرى ـ لم يكونوا معنيين بالقضايا الفكرية المجردة، بل مهمومين بحياتهم البسيطة، ومشغولين بتفاصيلها الصغيرة. حتى لدى مواجهة الموت لم يطرحوا على أنفسهم أسئلة ميتافيزيقية، وكبار السن أيضا لا يحفظون الأدعية التي تكفل للميت الراحة في العالم الآخر لأنهم لا يعتقدون بفائدة ترجى منها فيما يبدو، لهذا كانوا يكتفون بأداء بعض الطقوس المتوارثة التي حفظوا شيئا منها عن الأجداد لأنهم يحترمون ذكراهم لا غير. حيث تأتي الأهمية من مكان الدفن حيث التأكيد على ضرورة الانتماء للأرض، وليس للسماء، كما في (ويطول اليوم أكثر من قرن).



اختار (إيتماتوف) المنحدر من أصول إسلامية أن يكون (أفدي كاليستراتوف) بطل (النطع) مسيحياً لأن قصة المسيح مناسبة لأحداثها، وربما اختاره روسياً ـ وهو الروسي الوحيد بين أبطال رواياته ـ لأنه وجد أن الأفكار التي يمثلها بطل الرواية يجب أن تعود لشخصية أجنبية لعدم انسجامها مع طبيعة سكان (قرغيزا) الذين يفضلون الأديان الأرضية فيما يبدو، بل هذه المعتقدات أيضا تراجعت مع تقدم الزمن، ورفضها الجيل الجديد الذي أخذ ينتهك المقدسات التي يبجلها الأجداد، كما في (السفينة البيضاء).

يطرد (أفدي) بطل القسم الأول من رواية (النطع) من المعهد الديني لأنه أراد من الدين أن يكون في خدمة الإنسان، وليس العكس، والسبب أنه لم ير في المفاهيم الدينية الثبات والديمومة، وأكد ضرورة نزع هالة التقديس عنها، وإعادة ترتيبها لتتناسب مع متطلبات الناس واحتياجاتهم مع تقدم الزمن. ولأن الدين بحسب هذه النظرة يخلو من الجانب الماورائي، وينصب تأثيره على الإنسان على الأرض فحسب، لهذا لم يقتنع بوجهة نظر الأب الذي قدم إليه لينقذه من وساوس الشيطان. فـ(أفدي) يبحث عن دين أرضي غير مقيد بكنيسة، أو مرتبط بالكهنة الذين يرفضون الاعتراف بالأفكار الجديدة.

ثم انطلق الشاب الحالم إلى الحياة ساعياً إلى التبشير بأفكار جديدة دون الادعاء بقيامه بدور الرائد والمنقذ، فلم يكتف بالكلام والنصح، واختار التصدي لتجار المخدرات التي تصنع الأوهام في العقول بعد صدامه مع الكنيسة، وكأنه في كلتا الحالتين يحارب الشيء نفسه.

ولا يغيب عنا أن (إيتماتوف) لا يستنكر المعتقدات الوثنية التي لا تخلو منها بعض رواياته، لاسيما: (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر)(6) ربما لأنه يجدها تعبر عن الانتماء إلى الأرض بعكس الأديان السماوية القائمة على الانفصال عن الأرض باعتبارها مرحلة مؤقتة عارضة لا يجب التعويل عليها.

و(أفدي) هو الوحيد من بين أبطال (إيتماتوف) الذي انتظم في سلك اللاهوت، ولكن في الآن نفسه كان أكثر أبطاله وعياً بالتمرد على الدين ـ بغض النظر عن مفهومه له ـ مع العلم أن شخصيات المؤلف غير متدينين عامة، وربما يذكرون الرب عندما يقعون في مأزق خطير، ولكن سرعان ما ينسون صلواتهم ونذورهم بعد تجاوز محنتهم. كما لم نعهد أياً منهم يواظب على الواجبات الدينية، بل قرأنا عنهم وهم يعملون بجد وإخلاص وان وقع عليهم الحيف والظلم، وهذا ما يشيد به المؤلف في رواياته جميعها، فدين الإنسان كما يراه هو العمل الحقيقي على الأرض دون المساس بتوازن الطبيعة والاعتداء على الحيوانات. ولكن الإنسان المعاصر يميل إلى تسخير اختراعاته وآلاته كيلا يتعب نفسه وليجني المال بأقصر الطرق المتاحة بغض النظر عن الوسيلة، وهذا ما يجلب الكوارث التي ينبه إليها (إيتماتوف) في رواياته، لاسيما في: (النطع ـ عندما تتداعى الجبال) ويدفع ثمن هذا التعدي الإنسان، والحيوان أيضا، فهم الشركاء في المعيشة على هذا الكوكب، وأي خلل يؤدي إلى ضرر الكائنات الحية جميعها.

و(أفدي) أيضا هو البطل الأكثر ثقافة من بين شخصيات الرواية، وتواجد المثقفين محدود في الروايات أغلبها. أما الأجداد فلا تنقصهم الحكمة الموروثة من البيئة الاجتماعية المحيطة بهم. وهو يلتقي ببعض خصاله الكريمة مع (أرسين) بطل رواية (عندما تتداعى الجبال) الصحفي المستقل المنحاز إلى البسطاء والمدافع عن الطبيعة وحيواناتها، ولكن تجربة (أفدي) الكتابية محدودة ـ بالمقارنة مع (أرسين) الذي يكتب في صحف شهيرة ـ فهو كتب بضع مقالات في الموضوعات الأخلاقية التي يحبها، ثم عمل مراسلاً صحفياً، ورحل إلى سهوب كازاخستان حيث ينبت القنب البري الذي تستخلص منه المخدرات، وينشط في جمعها وتهريبها إلى موسكو في القطارات حيث السوق المفتوح على أوربا. فقد كان يريد اكتشاف طريقة العمل لإنقاذ الشبان المغرر بهم في سوق لا تحكمه الأخلاق، ولكن تحقيقاته الميدانية الصريحة والمفجعة كانت أكثر من المطلوب، لهذا ارتأت الجهات الرسمية أنها قد تسيء إلى سمعة البلد في حال نشرها. كذلك يصدم (أرسين) مع الواقع، ويتم تهديده إذا كتب في أشياء لا يجب الكتابة عنها. فوسائل الإعلام الخاصة تسعى إلى الربح، أما وسائل الإعلام الرسمية فلا تريد كشف الحقائق التي تسيء إلى صورتها. وهذا الموضوع على أهميته لم يعالجه (إيتماتوف) من كل جوانبه واكتفى بالإشارة إليه بلماحات سريعة ــ في هاتين الروايتين ــ فمسرح عمله هو مساحات الأرض الرحبة المفتوحة على السماء العالية، وليس المكاتب المغلقة في الأبنية ذات النوافذ المغلقة!.

* * *

اختار (إيتماتوف) لبطل (النطع) اسماً مقتبساً من (الإنجيل) ليؤكد أن بطله سيقوم بدور المبشر ـ وان بطريقته الخاصة ـ فهو يدعو إلى دين إنساني صرف غير معني بما يجري في السماء أو العالم الآخر لأن جل اهتمامه منصب على أحداث الأرض حيث البشر، وهو يبحث عن الخطاة ليرشدهم وينقذهم من شرور أنفسهم.

ولكن الشر يتغلب على طبيعة البشر، ويتنكرون للرجل الطيب الذي حاول مساعدتهم، ويقذفون به من القطار بعدما رمى ما جمعه من المخدرات وطلب من رفاقه في المقطورة الحذو حذوه، وطلب التوبة من الرب الرحيم بعباده الخطاة.

وفي لحظات الغيبوبة في العراء تحت المطر ينتقل (أفدي) إلى زمن السيد المسيح، ولكنه لا يجتمع به، ولا يستطيع مخاطبته، لأنه زائر من زمن آخر، وليظل السيد المسيح الفكرة المثالية الملهمة عبر العصور لا غير، كما أراد الكاتب.

وقد حافظ المؤلف ـ حتى لدى الكتابة عن السيد المسيح في القسم الأول من الرواية ـ على السمة التي تميز بها في روايته معظمها، فثمة حيوان، وهو هنا الطائر الذي يشبه الصقر، فلم تحدد هويته بدقة لأنه طائر غير حقيقي بالضرورة، أو قادم من عالم المثال. وهذا الطائر حلق فوق السيد المسيح الذي انتبه إليه وتحدث عنه قبل دخوله قصر الحاكم الروماني (بيلاطس البنطي) الذي ناقشه وجادله عن السلطة والقيصر وإزالة الشر من العالم، ثم أسلمه لأعدائه. وشيعه الطائر وهو يغادر القصر محاطاً بالجنود حيث يقودونه إلى الجلجلة.

ونلحظ أن الطيور تلعب دور المنذر في هذه الرواية، في رواية (عندما تتداعى الجبال) حيث السنونو التي حامت فوق رأس البطل أيضاً. أما الإوزة في (وداعاً يا غولساري) فرمز الأمل المتجدد الذي يحلق صباحا نحو الشمس المشرقة.

وقد أراد (إيتماتوف) لبطله معرفة تاريخ معلمه ليقتدي به في حياته، رغم الفاصل الزماني والمكاني، وذلك عبر قص يقتبس ويستوحي من أحداث الكتاب المقدس بعضاً مما يتناسب مع سياق الرواية. فـ(أفدي) الذي تطوع لتخليص الشبان المغرر بهم من الشر المتمكن في نفوسهم لم يبال بالأذية التي لحقته نتيجة هذه المهمة التي ندب نفسه إليها، ولا يتوسل إلى مهربي المخدرات الذين ضربوه كي يعفوا عنه. كما المسيح الذي أبى طلب العفو من الحاكم الروماني.

أما عندما اجتمع الصيادون حول (أفدي) للانتقام منه لأنه لم يشاركهم شرابهم ومجونهم، بل حاول إقناعهم بالكف عن صيد الظباء بهذه الطرق المتوحشة، لهذا انهالوا عليه ضرباً حتى الإدماء، حينها صاح منادياً الذئبة، ولم يتوجه إلى الإله في السماء، رغم أن الصيادين الذين جاهروا بإلحادهم طلبوا منه

إنكار الرب، ولكنه لم يفعل. فتأسفوا لأنه ليس لديهم مسامير وصليب ليصلبوه كيسوع الذي رفض إنكار الرب، واكتفوا بتعليقه بالشجرة. وكأن (أفدي) أراد التماهي مع الطبيعة وروحها المتجسدة في حيواناتها. كما يعتقد الجد والحفيد في رواية (السفينة البيضاء) وهنا نعود إلى السؤال الذي وجهه أحدهم إلى (أفدي) عن وجود الإله، فيرد دون حرج بأنه لا يعرف يقيناً الإجابة الصحيحة، ولكنه يفضل وجود الرب. ويعني بوجوده ألا يكون منفصلاً عن الإنسان في السماء ليراقب البشر، بل كإله موجود في الأعمال الطيبة والكلمات الحسنة للناس.

وينادي (أفدي) المقيد الذئبة المفجوعة بفقدان جرائها، وتكون في الجوار، وتجتمع به مرة أخرى. ورغم أن الذئبة لا تفهم لغة البشر فإنها بحدسها تشعر بالإنسان المظلوم، لهذا لا تدع صاحبها (تاشينار) الذي كشر عن أنيابه الحادة يقترب منه، فقد تذكرت أنها رأته من قبل على مقربة من جرائها الذين لم يفروا منه وقد أدهشهم هذا الكائن الغريب الذي يقف على قدمين ويلاطفهم، فركضت نحوه بقوة وقفزت صوبه، فاعتراه الرعب والتصق من شدة الخوف بالأرض التي هي ملاذ كل من يدب على عليها، فتركته لأنه لم يلحق الأذى بجرائها، ثم عوت بحزن وهي تتذكر كيف طاردت الحوامات والسيارات الجبلية قطعان الظباء التي ركضت مذعورة في السهب فداست دون قصد جراءها الصغيرة، بينما أحد الصيادين قتل احد جرائها عامدا بقناصته. ومن قبل مات جراء آخرون للذئبة نفسها عندما حرق البشر مساحات من القصب لإفساح المجال لإقامة منشأة صناعية بعد اكتشاف معادن نادرة في تلك المنطقة، وحاولت مع (تاشينار) إنقاذ جروين بحملهما بفمهما، ولكنهما غرقا وهما يعبران النهر. وبسبب صعود الجيولوجيين للجبال للبحث عن عروق الذهب فقدت جراءها للمرة الثالثة والأخيرة. فمشاريع البشر التي ترمي إلى جمع الثروات وكسب المال يكون ضحيتها الحيوانات التي لا تستطيع الدفاع عن أنفسها، بل حتى البشر الذين يدافعون عنهم يتعرضون للأذية، وربما يقتلون بسبب ذلك كما قتل بطل رواية (عندما تتداعى الجبال) الذي أراد منع صيد النمور الرقطاء الثلجية المهددة بالانقراض.

ويخفق (أفدي) على صعيد الواقع كمعظم أبطال (إيتماتوف) ولكن لتظل أفكاره بالسعي إلى الكمال باقية في تلك الروايات، حيث بدأ الأدب يقوم في المجتمعات العلمانية المادية بما لم يعد يقوم به الدين برأي الكاتب(7).

***

ونجد أن (إيتماتوف) لا يجعل حيواناته ـ حتى المتوحشة منها ـ تفتك بالإنسان حتى وإن آذاها، فمصدر الشر والخديعة بشري دائما، لاسيما الصيادون، لهذا يبدون في الروايات استغلاليين دون أخلاق، وانتهازيين دون رأفة، لا يقدرون قيمة العمل، وفاشلين في محيطهم الاجتماعي غالبا، ويبحثون عن المال بأي طريقة، فهم يقتلون الحيوانات حتى النادرة منها لأجل التمتع بلحومها ـ الغزلان في السفينة البيضاء ـ أو للمتاجرة بها ـ الظباء في النطع ـ أو لمجرد التمتع بصيدها ـ النمور في عندما تتداعى الجبال ـ ولكن هذا ليس موقفاً مسبقاً من صائدي الحيوانات عامة، ففي (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) الصيادون في غاية النبل والإيثار لأنهم يعيشون على الصيد، ويحترمون الطبيعة وحيواناتها، حتى إنهم قد يقومون ببعض الطقوس التي ورثوها عن الأجداد كيلا تخذلهم الطبيعة عندما يحتاجون إلى خيراتها. كذلك لا يبدو الحيوان اللاحم مدانا عندما يصيد كيلا يموت لأن الطبيعة أرادت ذلك، لهذا لا تفقد (أكبارا) صورتها الايجابية وهي تصطاد، لاسيما أنها تفكر في حياة صغارها. و(تاشينار) هو الذي يسير خلفها ويحميها، فهو والد صغارها ورفيقها الوفي.



في القسم الثاني من رواية (النطع) تغادر الذئبة جبال (مونيكوم) حيث بدأت مأساتها، وتستقر في جبال (إيسك ـ كول) حيث البحيرة التي يرد ذكرها في عدة روايات. وتضع الجراء للمرة الثالثة، وهي لا تدري أن الحظ التعس سيتعقبها أينما حلت، فالراعي الذي يرشد الجيولوجيين في الطرق الجبلية يعثر مصادفة على وجر الذئبة في غيابها، وخطر له وهو في حالة من السكر بيعها وشراء الخمر بثمنها. فلا يمكن أن يقوم بهذا العمل الوضيع غير إنسان فاقد الرشد لسبب سخيف. وعندما تعود الذئبة ولا تجد جراءها تبحث في المكان وتتمكن مع رفيقها من اقتفاء أثر اللص، ولكنه يدخل بحصانه السريع بين أكواخ الرعيان مع حلول المساء حيث الأنوار والجلبة التي تخيف الحيوانين البريين.

ولا تكف (أكبارا) عن العودة إلى القرية حيث فقدت صغارها، وتبكي وتعوي الليال عدة مهيجة الكلاب، وتطيح بالنعاس من عيني الراعي الطيب (بوستون) الذي يذهب إلى السكير ويرجوه إعادة الجراء إلى أمها، ويعرض عليه المال إذا كان هذا ما يقصده، ولكنه يرفض طلبه لأنه يحسده على نجاحه ويغار منه، ويحتمي بالحزب بحجة أن التعليمات تحض على ضرورة التخلص من الوحوش التي تفتك بالقطعان. ويكاد (بوستون) يقع في ورطة كبيرة رغم أنه بطل العمل في السوفخوز، لاسيما أنه

اصطدم بالقيادة الحزبية في المرعى لأنهم لا يتفهمون ضرورة منح الراعي حرية التصرف في أرض يختارها بنفسه كمرعى لأن هذا برأيهم يقوض النظام الشيوعي القائم على الملكية الجماعية.

ومثل هذا الصدام بين الراعي وقيادة الكولخوز يعيدنا إلى معاناة الراعي بطل رواية (وداعا يا غولساري) ووجود شخصيات انتهازية في الحزب تلحق الأذى بالآخرين يتكرر أيضا في (ويطول اليوم أكثر من قرن) حيث يلقى القبض على رجل بريء، ويموت في السجن مخلفاً أسرته، نتيجة الدسائس اللئيمة، فغالباً أعضاء الحزب المتنفذون يميلون إلى إساءة الظن بعامة الناس من البسطاء ولا يثقون بهم.

ويستشعر (بوستون) خطر الذئاب الهائجة التي لم تعد تخشى الإنسان، فقد بدأت تظهر في وضح النهار على مقربة من منازل الرعيان، ولم يعد يخيفها نباح الكلاب وصوت الرصاص، فقد استشرست بعد سرقة جرائها، وبدأت تهاجم قطعان القرية للانتقام. فربض لها، وقد وضع بعض النعاج وحملانها كطعم حيث توقع مرورها، ولكن (تاشينار) ينتبه للخديعة ويهاجم (بوستون) من الخلف، وكاد يقضي عليه لولا أنه انتبه إليه في اللحظة الأخيرة وهو يقفز صوبه، وأطلق النار عليه، وأرداه قتيلا، ثم حفر له قبرا ودفنه لأنه كان يحترم الحيوانات التي تدافع عن وجودها بطريقتها، رغم أنه صياد ماهر، وقد اصطاد الذئب من قبل، ولكنه لم يفعل ما فعله الراعي السكير الذي كان على نقيضه تماما، فـ(بوستون) لا يسرق الجراء ولا يشرب الخمر.

واختفت (أكبارا) بعد مقتل آخر أفراد أسرتها. ثم تظهر بعد مدة ولكن بجوار خيم الرعيان الذين رحل أغلبهم إلى مكان آخر، وقد تهدلت أطرافها وضمرت، فلم تعد الذئبة النشيطة التي تهاجم الطرائد وتفتك بها، وعاشت على الحيوانات الصغيرة ــ كالنمر الذي طعن في السن في عندما تتداعى الجبال ـ واستمرت الذئبة في الحياة لأنها لم تفقد الأمل بالعثور على جرائها، ولكنها لم تعثر عليها، بل وجدت طفلا صغيرا يدب على يديه ــ وهو الذي لاعب الجراء الصغيرة المسروقة من قبل ـ فرغبت بأخذه إلى عرينها ليعوضها عن غياب صغارها، فحملته بأسنانها، وقذفته على ظهرها وكأنه أحد جرائها. وهذا يعيدنا إلى حكاية في (السفينة البيضاء) تروى عن الغزالة التي ربت طفلين يتيمين بعد صيد والديها.

ويصرخ (بوستون) الذي تأخر في الالتحاق بالرعاة بالذئبة أن تعيد ولده، ولكنها لا تعيره اهتمامها، فلا يجد بدّاً من إطلاق النار صوبها علها تفزع فتترك غنيمتها وتهرب، ولكن الذئبة تتمسك بالطفل، فيسدد النار على الذئبة قبل أن تغيب عن

عينيه مع طفله، ولكن الرصاص يقضي على الطفل أيضاً ـ وقتل الإنسان والحيوان بالرصاص معاً يرد عندما تتداعى الجبال وان لأسباب مختلفة تماماً ـ ثم يذهب (بوستون) إلى اللص السكير ويقتله لأنه هو السبب في كل هذا المصائب التي حلت به. ثم يفر إلى البراري وكأنه أصبح رجلاً من الحكايات القديمة التي لا تخلو منها روايات (إيتماتوف).



معظم أبطال (جنكيز إيتماتوف) من البسطاء الذين يصنعون الحدث بأفعالهم العفوية، ويعيشون على سجيتهم ما سمحت لهم ظروفهم بذلك. وحتى الشخصيات المثقفة لم تفقد الطيبة الفطرية، أو تنفصل عن تلك البيئة القروية المنحدرة منها. أما إذا كانت زائرة للقرية فلا تتعالى عليها، بل تتطوع لخدمتها بما تملكه من معرفة، باعتبار الانحياز للإنسان وقضاياه واجباً والتزاماً ذاتياً قائماً على رابطة إنسانية شاملة تتجاوز الحدود السياسية والنسب العرقي والاتجاه السياسي. وهم يقومون بواجباتهم على أكمل وجه كما بطل رواية (المعلم الأول)(8) فالعمل قيمة عظيمة بذاته، ولديهم محبة كبيرة للأرض ونباتاتها، وحيواناتها أيضا، عكس حفنة من البشر ينحصر دورها في أنها تمثل الجانب السيئ في البشر، إنهم الانتهازيون السكارى، ولا يمنحهم المؤلف دور البطولة، ويحصر دورهم في إكمال صورة للحضور البشري الذي يفتقد إلى الكمال لذلك قد تحل به الكوارث على حين غفلة.

وغالباً ما ينتهي (إيتماتوف) في رواياته بالتراجيدي، لاسيما هذه الرواية، ورواية (السفينة البيضاء) أيضاً. ورغم ذلك قد يضع بصيصا من النور في نهاية النفق، كما في روايتي (وداعا يا غولساري ـ الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) فالكاتب لا يريد اصطناع المأساة، بل يحاول أن يجسد في رواياته صراع البشر فيما بينهم، وصراعهم مع الطبيعة. ومثل هذه الصراعات ذات طابع فجائعي لأن البشر لا يختارون الطريق الصحيح غالباً.

والأديب العظيم برأي (إيتماتوف) هو من يحاول تفسير حياة البشر بقضاياها الكبيرة، ويستعين ـ على ذلك ـ بالكائنات الحية على الأرض من حيوانات يجعلها وسيلة للتعبير عن أفكاره ورؤيته للعالم. وهذا ما جسده المؤلف خير تجسيد في (النطع) التي لا تعد الرواية الأهم على صعيد السيرة الأدبية للمؤلف، بل من الروايات المهمة في سجل الرواية العالمية بتميزها على عدة أصعدة، ففيها قدم المؤلف خلاصة تجربته الأدبية والفنية بعمل أدبي كبير لا بد من قراءته وفهمه والتمتع به أيضاً.

المراجع:

1ـ (النطع) ترجمة د. ماجد علاء الدين ـ دار الشيخ بدمشق الطبعة الأولى 1988.

2ـــ (عندما تتداعى الجبال ـــ العروس الخالدة) ترجمة د. هاشم حمادي ـ دارا الكلمة والحصاد بدمشق الطبعة الأولى 2007.

3ـ (وداعا يا غولساري) ترجمة: منير سليمان وجليل كمال الدين ـــ دار التقدم بموسكو دون تاريخ.

4ـ (ويطول اليوم أكثر من قرن) ترجمة: د. سهدي المالح ـــ دار رادوغا بموسكو 1989.

5ـــ (السفينة البيضاء ـ ما بعد الحكاية) ترجمة الناشر ـــ دار التقدم بموسكو 1981.

6ـــ (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) ترجمة عاطف أبو حمزة ـ دار العربي بدمشق الطبعة الأولى 1988.

7ـــ (الرياح تطهر الأرض) ترجمة خيري الضامن ـ دار التقدم بموسكو 1988.

8ـ (المعلم الأول) ترجمة: غائب طعمة فرمان ـ دار التقدم بموسكو ـ دون تاريخ.

□□

دراسات..

في نظرية الترجمة الإبداعية ودقة الترجمة

□ شاهر أحمد نصر*

الترجمة في المنطقة العربية قديمة قدم الحضارات التي حلّت فيها، والتي تفاعلت معها... فلقد ترجمت، على سبيل المثال، قبل أكثر من ألفي سنة من الميلاد، ملحمة جلجامش(1) السومرية ـ التي تعد واحدة من أقدم الأعمال الأدبية المكتوبة المعروفة في العالم ـ إلى بعض اللغات الآسيوية. كما ازدهرت الترجمة خلال العصر الأموي(132م ـ 750م)، وخلال فترة حكم المأمون(2) (813 – 833 م)، بفضل سياسته في شراء الكتب اليونانية من مختلف الاختصاصات وفهرستها في دار الحكمة، وترجمتها ودراستها من قبل المسلمين، مما سمح بتقدم كبير في جميع المجالات، وأسس نواة التقدم العلمي في جميع أرجاء الأرض... كما لعبت ترجمة وتعليقات ابن رشد(3) (1198 ـ 1126م) لفلسفة أرسطو دوراً كبيراً في عصر النهضة الأوروبية.

تساهم الترجمة في نقل حضارة وثقافة اللغة الأصلية وقواعدها، وثقافة وتفكير المؤلف وأسلوبه إلى مختلف الحضارات والشعوب... وتسمح الترجمة الكتابية للشعوب بالوصول إلى منجزات الشعوب الأخرى، ويساعد ذلك في تعزيز التفاهم بين الشعوب، وإغناء الحضارة، والثقافة، والأدب.

أهمية وهدف الترجمة

الترجمة ضرورة من ضرورات الحياة والعلاقة بين الشعوب، وعندما يدور الحديث

* مترجم وروائي وباحث من سورية.

عن هدف ودور الترجمة نتذكر، شروحات ابن رشد على ترجماته لكتب أرسطو(4)، ودورها الكبير والهام في النهضة الأوربية، ونتذكر كيف لعبت الترجمة دوراً في يقظة ونهضة العرب، فكان لترجمات المفكر العربي رفاعة الطهطاوي(5)، على سبيل المثال، دور كبير في نشر الفكر التنويري، وعرفت العرب إلى الأسس الدستورية والقانونية لبناء الدولة الحديثة.

ولا تقتصر أهمية الترجمة على نقل المعرفة، وإنما تلعب دورها أيضاً بالتواصل وإغناء العلاقات بين الشعوب؛ إذ يبين نقل الأدب العالمي إلى الثقافة الوطنية وجود الكثير من نقاط الالتقاء بين الحضارات والشعوب، ويلعب تبيان هذه النقاط دوراً في تطوير العلاقات بين الشعوب، وفي بناء جسور الصداقة ليس على الأسس المادية وحدها، بل على الأسس الروحية العميقة أيضاً...

مسؤولية المترجم

مسؤولية المترجم مضاعفة بالمقارنة مع المبدع باللغة الأم. فعلى المترجم أن يأخذ بالحسبان روح وثقافة ومكونات اللغتين الأصل والهدف... الترجمة ليست نمذجة، وتتعلق دقة وصحة الترجمة بمراعاة روح النص الأصلي، وموضوعه... فروح النصوص العلمية يختلف عن روح النصوص الأدبية والشعرية... وبالتالي فإحدى أدوات المترجم الناجح هي معرفة وامتلاك وحدات الترجمة (الحروف، والكلمات، والجمل، والعبارات، والنصوص): وحدات النص الأصلي التي تتم ترجمتها، فضلاً عن استيعابه لتقاليد اللغتين الأصل والهدف، ووظائف النص.

ومن الضروري أن يتعرف المترجم إلى مفاهيم علم الترجمة الواردة في نظرية الترجمة: وخاصة إلى المبادئ والمقاييس العامة، والقوانين وأسس عملية الترجمة، بغض النظر عن اللغة. تتلخص أهمية هذه القوانين العامة في أنها تنظم عمل المترجم، وتساعده في تحسين مستوى عمله وتجنب الأخطاء...

ومن المفيد أيضاً التعرف إلى نظرية الترجمة الخاصة إذا وجدت: أي تحديد قواعد الترجمة الخاصة ببعض اللغات، والبحث في مواصفات وميزات الترجمة بين لغتين محددتين. يمكن، على سبيل المثال، وضع نظرية خاصة بالترجمة من اللغتين العربية والروسية.

دحض نظرية استحالة الترجمة:

يعتقد بعض اللغويين مثل هومبلدت(6): "أن أية ترجمة محاولة حل مسألة غير قابلة للحل. لأن المترجم يصطدم بإحدى صخرتين، فإما أن يحرص على اللغة الأصل على حساب ذوق ولغة شعبه، أو يحرص على ذوق شعبه على حساب اللغة الأصل"... وتبنى وجهة النظر هذه على نظرية علم اللغات، التي ترى أنه: "دراسة خصائص اللغة، تكشف فرادتها، وبنيتها المميزة، المختلفة عن باقي اللغات، ويشكل ذلك ميزة اللغة، و"روحها" الوطنية ويفترض استحالة تطابق نصين مكتوبين بلغتين مختلفتين. وبما أنه على الترجمة إعادة إنتاج الأصل بشكل غني، فالترجمة عملية مستحيلة مبدئياً،

لأسباب لغوية بحتة، بغض النظر عن استحالة إعادة إنتاج فرادة الشاعر أو الكاتب المبدع"(7).

إن الحياة تدحض نظرية استحالة الترجمة، ونظرية علم اللغة وأصل اللغات نفسها تدحض هذه النظرية... إذ يتأسس جزء من نظرية أصل اللغات على أن اللغة ظاهرة معقدة لا يمكن أن تأتي من فراغ، بل يجب أن تتطور من منظومات قديمة ما قبل لغوية خاصة بتخاطب أسلاف الإنسان. وتفترض نظريات أخرى، أن لغة الناس ظاهرة فريدة، لا تمت بصلة مع منظومة تخاطب الحيوانات. وبالتالي فقد ظهرت فجأة مع الانتقال من مرحلة ما قبل الإنسان إلى الحالة البشرية. وبتحليل الفرضية الأخرى يمكن أن نرى أن جزءاً من النظرية يتأسس على فكرة أن اللغة ميزة جينية وراثية تخص الإنسان، في الوقت الذي ترى النظريات الأخرى تعد اللغة ظاهرة ثقافية بدرجة كبيرة، تنتقل من خلال التفاعل الاجتماعي".(8).

ثمة وجهتا نظر عند اللغويين العرب القدامى حول أصل اللغة: يعتقد بعضهم أن اللغة مصطلح توافقي، ويعدها آخرون ظاهرة إلهام... يرى الأولون أن مجموعة من الحكماء اتفقوا على إطلاق الكلمات على أشياء محددة، ومن ثم نشروها بين الناس، ويقول الآخرون إن الله ألهم نبياً من الأنبياء أسماء الأشياء، ويستندون إلى القرآن في ذلك "وعلم آدم الأسماء" (البقرة31). هذا يعني أنهم متفقون على وجود واضع للغة، ويكمن الفرق بينهما في صفة هذا "المؤلف": أهو نبي أم "فيلسوف" حكيم...

وبما أن اللغة - منظومة إشارات ورموز، وأداة معرفية، وأهم وسائل التفاهم والتواصل بين أعضاء المجتمع في جميع مجالات الحياة، ونشاط الناس المعرفي يرتبط باللغة، والتفكير واللغة مرتبطان بوثاقه: فالأفكار تصاغ دائماً على شكل لغة، حتى في حالة التفكير الداخلي، وتجد الأفكار وجودها الموضوعي من خلال اللغة - فاللغة ترمز للأشياء التي تعكسها.

وبما أن نشاط الناس المعرفي يعدّ أحد أشكال الوعي و"الوعي بشكل عام - كما يقول علماء الاجتماع — يعكس الوجود الموضوعي"(9) فاللغة تعكس الوجود الأولي للرموز والإشارات، المحفوظة في وعي الناس، وبالتالي هناك قاسم مشترك بين جميع لغات العالم، لأنها جميعاً تعكس الواقع الموضوعي... وتتفاضل اللغات مع ظهورها باستقلالية نسبية، وتميّز روح ونفسية كل شعب مع بعض الاختلاف في مستوى التجريد اللغوي، وهذا لا يجعلها عصيّة على الترجمة، لأن حياة ومشاعر جميع الشعوب (واللغات) متشابهة بدرجة ما... وكما هو معروف: المعرفة، والمشاعر والدلالات محفوظة في اللغة — التي تحدد وتميز مشاعر الإنسان، ومداركه ومختلف نشاطاته الذهنية، ومرتبطة بالوعي، وهذه الظاهرة عامة وتميز جميع شعوب العالم.

انطلاقاً من ذلك كله، وبما أن جميع اللغات من أصل واحد، وجميعها تعكس الواقع الموضوعي، فالترجمة من لغة إلى أخرى ممكنة.

الترجمة الإبداعية بأقل فقدان وأكبر تكافؤ

ثمة مهام صعبة أمام المترجم، التي يجب عليه معالجتها وتجاوزها. لا يكفي أن يعرف لغة الترجمة ولغة الأصل، بل عليه معرفة الفن الذي يقوم بترجمته، كي يستطيع نقد المادة العلمية أو الفلسفية التي يترجمها، وتزداد تلك الصعوبات عند ترجمة الأعمال الفنية والأدبية، إذ على المترجم هنا أن يقوم بدور المؤلف الأول، وأن يشعر بقلبه شعور مؤلف النص الأصلي، ومتابعة أفكاره، وأن يرى بعينيه ما يرى، وأن يصوغ ذلك كله باللغة التي صاغ بها المؤلف جميع هذه الأفكار والمشاعر.

وعلى المترجم أن يلاحظ استعداد الناس وحاجاتهم، ويترجم ما هو ضروري، ومفيد وممتع، وكل ما يحسن أحوالهم ويحفّزهم على التطور والتقدم. ويساعد الناس في المضي إلى الأمام، وهذه مسألة ليست بسيطة.

إن ترجمة الفن والأدب ليستْ إملاء فراغات ولا وضع كلمات لغة الترجمة في مكان اللغة الأصل، لأن الكلمات في أية لغة غير قادرة على وصف المشاعر كاملة.

الترجمة الفنية والأدبية عملية صعبة: فعلى المترجم توجيه عواطفه ومشاعره ومواهبه في الاتجاه الذي يوجه المؤلف عواطفه ومشاعره ومواهبه، وأن يحاول تصوير كل الصور واكتشاف كل التفاصيل، ووصفها بأفضل أسلوب، باختياره الكلمات الدقيقة والواضحة، التي تعطي أفضل تعبير.

وعلى المترجم، أن يجهد لينقل لنا ليس معاني الوحدات والمفردات التي أبدعها المؤلف، بل وروح المؤلف كي ندرك من دون أي عقبات كل المشاعر والأحاسيس التي تؤثر عليه.

يمكن وصف الترجمة بعملية تفاعل بين لغتين تحصل في عقل المترجم، وتتعلق نتيجة أي عملية تفاعل بسلسلة من الشروط والظروف النفسية والفنية والتاريخية، التي كتب خلالها النص الأصلي، وتقع على المترجم مسؤولية إدراك واستيعاب وتسهيل تلك الظروف والشروط...

والترجمة الإبداعية هي عملية نقل النص الأصلي إلى اللغة الهدف من دون إكراه، أو تشويه في اللغة الهدف لتتطابق مع اللغة الأصل، واستثمار طاقة اللغة بسلاسة، وجعلها تتلاءم وتتفاهم مع روح اللغة الأصلية، لجمع اللغتين بتناسق هرموني، وإبداع نص يشمل المعلومات وجميع التفاصيل، ويلغي أو يتجاوز البعد والاختلاف بينهما، كما لو أنه مكتوب باللغة الهدف... ويتطلب ذلك من المترجم "مجموعة كاملة من المعارف والمهارات، والمقدرة على اعتماد الاختيار الصائب، آخذاً بعين الاعتبار مجمل العوامل اللغوية وغير اللغوية. ويتم أخذ هذه العوامل بالحسبان بديهياً أو بالفطرة".

نعلم أن تطابق الترجمة غير ممكن، لأن الخصائص التاريخية المتنوعة، والميزات الفريدة لكل لغة لا يمكن "إعادة خلقها"(11) في أيّة لغة أخرى... وهذا يزيد من مسؤولية المترجم لمراعاة أعلى درجة من التطابق، وخاصة عند ترجمة النصوص

العلمية والوثائق الهامة، وفي الوقت نفسه مراعاة التكافؤ الموجود في النص الأصلي، الذي يشكل هدف الاتصال، والذي يحفظ المفاهيم العامة، وذلك التكافؤ المبني على التقارب الفكري، والمعنى العام للوسائل اللغوية المستخدمة.

ومن الضروري التنويه في هذا المجال بأن اللغويين العرب قلما يستخدمون الاختصارات والأحرف كمصطلحات، فاللغة العربية لا تتضمن حروف الاختصار مثل: E. = east الشرق، e-mail = electronic mail بريد إلكتروني، ولا تتضمن اللغة العربية مقاطع كلمات مثل: sub = submarine ـ غواصة... ولكن هذا الأسلوب بدأ بالانتشار منذ أواسط النصف الثاني من القرن العشرين، بإطلاق تسميات تحمل مغزى معنوياً على الحركات السياسية، مثلاً ينتج عن دمج الأحرف الأخيرة من (حركة التحرير الفلسطينية) كلمة (فتح)، وعند الترجمة من الضروري إبقاء الكلمة كما هي وليس ترجمة معناها إلى اللغات الأخرى.

ومن الضروري في الترجمة مراعاة خواص اللغتين، ففي الروسية يقال "رفع السماعة" وهذا يعني أجاب على الاتصال الهاتفي، وعند ترجمة عبارة "يذهب إلى تولا ومعه سماور"، من الضروري تبيان أنه في تولا يتم صنع أفضل السماورات في العالم، وهذه العبارة تتضمن معنى "حمل شيء ما إلى المكان الموجود فيه بوفرة"، وهذا يقابل بالعربية "يبيع الماء في حارة السقائين"(12)؛ هذا يعني أن مراعاة تطابق الوحدات اللغوية في الأصل تتم بالمحافظة على المعنى العام للوحدات مع مراعاة الفرادة والخصائص الوطنية والمعنى الأساسي للخطاب، فالروس على سبيل المثال يقولون: "قرقف في اليد أفضل من دوري على الشجرة"، وهذا يكافئ بالعربية "عصفور في اليد أفضل من عشرة على الشجرة".

يمكن تقييم دقة وصحة الترجمة مع تحديد حجم العناصر التي يتم فقدانها من النص المترجم، وبنسبة التكافؤ بين النصين، أي "المحتوى العام (اقتراب المعنى) في النصين الأصلي والمترجم" التي تسمح بأكبر مطابقة في محتوى المعلومات في اللغتين: **كما كانت الفواقد أقل، والتكافؤ أكبر، كلما كانت الترجمة أفضل.**

الترجمة الإبداعية ودقة نقل المعرفة والمعلومات:

يظهر إبداع المترجم أحياناً في تدخله، وتعليقاته التي تغني النص أو تصححه... من المفيد التنويه إلى أن الفيلسوف العربي ابن رشد لم يكتف بترجمة أعمال أرسطو، بل ودون تعليقاته وشروحاته على هوامشها...

ويظهر الإبداع أحياناً في الترجمة بتصرف، عندما تكون لغتا الأصل والهدف وثقافة شعبيهما متقاربة، وعندما يمارس المترجم الفن نفسه الذي يترجمه، وتعد ترجمة الشاعر المصري أحمد رامي لرباعيات الخيام التي بدت وكأنها مكتوبة بالعربية، خير مثال على ذلك.

ويمكن في بعض الحالات أن يأخذ المترجم دور المؤلف ومصدر المعرفة

والمعلومات، ويتجلى ذلك خاصة عند ترجمة النصوص الفلسفية، أو تلك التي تعالج القضايا الاجتماعية، فيستطيع المترجم أن يقدم آراءه في الهوامش، وأن ينتقد بعض أخطاء المؤلف المحتملة، والآراء التي لا يتفق معها، مقدماً شرحاً يعزز وجهة نظره...الخ

لو كنت مترجماً لمقالات الكتاب الروس المبهورين بالدعاية الأمريكية، لكنت دونت آرائي مبيناً أن الأمريكان والروس وجميع الأمم والشعوب يمتلكون حسنات وسيئات، ولتوجهت إلى الروس بطلب ألا يدعوا الأمريكان ولا سواهم أن يسخروا منهم، لأنهم غير جديرين بذلك، ولأن ذلك يؤثر سلباً علينا، وعلى التطور العالمي... على الكاتب، والمترجم، والقارئ أن يحرصوا ألا يكونوا عبيداً لأية ثقافة...

وأتمنى على المترجم أخذ دور الناقد، وأن يبدي رأيه بمختلف الأفكار الإبداعية التي يترجمها، وهذا ينطبق على سبيل المثال، كتاب ألكسندر بانارين "الإغواء بالعولمة"، عندما يكتب، مثلاً،: "الناس في حاجة إلى الإيمان كي يحبوا الحقيقة... والانقلاب التالي نحو الشرق..."(13)، فأي (شرق) يقصد، وأي (إيمان) يعني، وما حقيقة تصوراته الطوباوية حول الإيمان في الشرق، وهربه من الواقع إلى الشرق، متجاهلاً أصل المشكلة التي تتلخص في إيجاد صيغة جديدة للحكم وبناء الدولة، على أسس جديدة تنسجم مع متطلبات العصر ومجتمع المعلوماتية...

وكنت سأعتمد الموقف عينه عند ترجمة أعمال بعض الكتاب الروس الذين يدافعون عن بعض الأنظمة التي لا تراعي حقوق الإنسان، متسائلاً باستغراب: أليس مستهجناً أن يبدو أولئك الكتاب وكأنهم يقفون ضد الحرية، والشعب الروسي ضحى بعشرين مليون إنساناً في سبيلها لتحرير البشرية من طاغوت الفاشية والنازية؟!! لماذا لا يرى أولئك الكتاب التناقضات الاجتماعية والطبقية داخل تلك المجتمعات؟ ولماذا يتجاهلون حقيقة أن الأحداث التي تجري في العالم العربي تعكس الأزمة العميقة والتناقضات بين صيغة الحكم السائدة في عالمنا وبين ومتطلبات العصر الحديث ومجتمع المعلوماتية؟ لماذا لا يرون في انتفاضة الشعب المصري ثورة حقيقية نشبت نتيجة التناقضات بين البنية السياسية المهيمنة ومتطلبات التطور التاريخي المعاصر، والتي تعكس حاجة المجتمعات العربية والعالم أجمع إلى صيغة حكم جديدة... وكما كانت الثورة الفرنسية تعبيراً عن التناقضات بين صيغة الحكم الإقطاعية ومتطلبات تطور المجتمع الفرنسي، وتعبيراً في الوقت نفسه عن حاجة العالم لاعتماد صيغة حكم جديدة تراعي متطلبات القرن التاسع عشر: فـ ملحمة الشعوب العربية تعكس حاجة المجتمعات العربية وشعوب العالم إلى اعتماد صيغة حكم جديدة، تنسجم مع منجزات صيغة الحكم الديمقراطي وتتجاوز سلبياتها، صيغة تعكس تطلعات الشعوب، وتفتح أمامهم إمكانية معالجة المشاكل الاجتماعية، والتناقضات في المجتمع، وتحقق التطور والتقدم والنهضة والتنوير...

سيقول بعض نقاد هذا التصور، إن ما يجري ليس نهضة، بل حرب دموية... وأجيب:

عندما يدور الحديث عن مشروع نهضة شعوب منطقتنا، من الضروري عدم نسيان حقيقة وجود مشاريع أخرى في هذه المنطقة، معادية لمشروع نهضة وتنوير شعوبنا، مشاريع تسعى إلى إخراج العرب من التاريخ، وتدفع بجميع القوى لعدم السمح لهم بتحقيق مشروعهم النهضوي، لتصوير العرب والمسلمين بأنهم أناس دمويون...

من كل ما تقدم، نصل إلى استنتاج: أن روسيا والعالم يحتاج إلى مفكرين كبار.

ويمكن تعميم أسلوب الترجمة هذا، عندما يصبح المترجم مصدر المعرفة والمعلومات، على ترجمة الأعمال الأدبية...

من مهام مترجم الأعمال الأدبية نقل وإثارة المشاعر والانطباعات المتضمنة في النص. ويضع ذلك مترجم الأعمال الإبداعية أمام معضلتين: أولاً، عدم إمكانية إثارة المشاعر نفسها في مجموعات من الناس مختلفة المشارب والأصول. وثانياً، إن هذه الترجمة تخص نخبة محددة من القراء.

مؤلفات المبدعين ليست ثمرات عبقريتهم أو ثقافتهم العالية وحدها، بل وتجربتهم في الحياة، ونتيجة الجهد الضخم الذي يبذلونه، وبالتالي فترجمة مؤلفات المبدعين تتطلب مستوى عالياً من الجهد يوازي إبداعهم... وكلمات المبدعين ليست كلمات بسيطة عابرة ـ مثال على ذلك وصية بوشكين الأخيرة لزوجته وهو على فراش الموت أن قال لها: "اذهبي إلى الريف، والبسي ثياب الحداد عليّ سنتين، ثم تزوجي، ولكن لا تتزوجي وغداً"(14)...

تتكون الوصية من أربع جمل قصيرة، فهل يكتمل المعنى ويصل القارئ إلى مغزى قول بوشكين لو اكتفى المترجم بترجمتها حرفياً، أم من الضروري والمفيد أن يفكر بما لم يقله بوشكين مباشرة؟

وراء كل جملة من هذه الجمل قيمة ومغزى كبير، ومن الضروري أن يعلم القارئ أن بوشكين عندما قال لزوجته: "اذهبي إلى الريف" فهو يلمح لزوجته بضرورة الابتعاد عن مجتمع سانت بطرسبورج المليء بالوشاية والحقد والضغينة... وعندما يطلب منها الزواج، ولكن ليس من وغد، فهو يلمح إلى أنه ضحية طيشها، وأنه يحبها، ولا يريد أن تكون ضحية ذلك الطيش...

من تجربة الترجمة

يترك عدم دقة الترجمة أحياناً آثاراً كبيرة ويؤثر سلبياً على مصير الشعوب، وهذا واضح، على سبيل المثال، في التباين بين النسختين العربية والإنكليزية من قرار مجلس الأمن 242 لعام 1967، فالنسخة العربية تنص على انسحاب إسرائيل من الأراضي العربية المحتلة عام 1967، أم النسخة الإنكليزية فتنص على انسحاب إسرائيل من أراض عربية محتلة عام 1967.

وهذا يبين الدور الهام للترجمة، وتظهر أهمية نقد تجربة الترجمة، على سبيل المثال، عند ترجمة المفردات الدينية... فترجمة المفردات الدينية (كالإنجيل والقرآن) إلى اللغات الأجنبية المعاصرة مسألة عالية المسؤولية لتطوير الحوار بين مختلف الحضارات، وتعزيز التواصل العلمي والثقافي بين الشعوب.

من الضروري الأخذ بعين الاعتبار أن القرآن والإنجيل كتابان مقدسان عند المؤمنين، ويلعبان دوراً ومادة في العبادات الدينية، ويدخلان في العملية التعليمية. وتوجد مقاييس للترجمة الجيدة (وشروط الاقتباس عند الضرورة). فالطلب الأهم للترجمة الجيدة لمفردات القرآن، على سبيل المثال، إلى اللغات الأجنبية ــ هي معالجة النص العربي، وليس النقل الحرفي له، أو إعادة صياغته... وتتطلب ترجمة القرآن معرفة شرح وتفسير القرآن.

من التجربة الذاتية

لا يمكن لأية ترجمة أن تكون مكتملة ونهائية...

تقسم ترجماتي إلى ثلاثة أقسام: علمية هندسية، وفكرية، وأدبية... دفعني إلى الترجمة مجموعة عوامل: اغناء معارفي، ورغبتي في نقل آخر الاكتشافات العلمية في مجال الهندسة المدنية وتصميم المباني على أحمال الزلازل إلى اللغة العربية، ومحاولة تحفيز ذهن القارئ العربي إلى الاهتمام بالمسائل الفكرية حول أسس بناء الدولة الحديثة، على أساس احترام حقوق الإنسان وتحقيق الحرية والكرامة والعدالة، وتعريف القارئ العربي بإنتاج المبدعين الروس ليتنفس روح الجمال والحرية، وتعزيز أواصر الصداقة بين شعوبنا... ولم تكن مصادفة أن أول كتاب ترجمته ونشرته في بلادي كان كتاب "من أجمل ما كتب بوشكين"... وأعتقد أن الروح العالية وطاقة المستوى الفني الرفيع، في الأدب والفن الروسي وخاصة في أشعار بوشكين هي أحد أهم عوامل ترجمته إلى اللغات الأخرى... وأنا أنصح كل إنسان على سطح المعمورة أن يتعلم اللغة الروسية كي يقرأ أشعار بوشكين باللغة الروسية.

تمر ترجمتي الكتابية في عدة مراحل، بعد قراءة النص، باستخدام القاموس وإدراك فهم محتواه ومقاصد المؤلف أبدأ بالمرحلة الثانية.

تتم الترجمة في البداية بشكل حرفي تقريباً، مع الأخذ بعين الاعتبار خصائص النص المترجم، وأفكاره الأساسية، وفي المرحلة الثالثة تتم إعادة كتابة النص باللغة الهدف، مع الأخذ بعين الاعتبار قواعد هذه اللغة لينتج نص وكأنه نص أصلي باللغة الهدف، ويمكن تقديم النص إلى لغوي مختص لتدقيقه، كما يمكن الاحتفاظ بالنص فترة من الزمن قبل طباعته، وإعادة قراءته مجدداً، وإجراء التعديلات المطلوبة على النص المترجم، عند الضرورة... ومن المفضل القيام بالترجمة في مكاتب متخصصة تضم أزواج ترجمة من اللغتين الأصل والهدف... ومن الضروري، في أثناء الترجمة مراعاة مجموعة من المبادئ الهامة، المتضمنة في نظرية الترجمة، ومنها:

- الاعتناء باختيار الكلمات التي تعطي انطباعاً يتناسب مع الانطباع الأصلي.
- مراعاة الموضوعية والتحرر من أية محاباة لمؤلف النص الأصلي، ومراعاة جمالية شكل ومحتوى الأصل، والابتعاد عن طريقة ترجمة كلمة بكلمة.

عند كتابة النص المترجم بشكل نهائي، من الضروري تقديم الترجمة بأسلوب

سلس، شبيه بأسلوب الأصل، لإبداع نص يشبه الأصل، يحافظ على روحه، وينقل الأفكار والآراء والمشاعر والقيم التي يتضمنها بشكل كامل، كي يقرأ بسهولة كالنص الأصلي، ولكي يحافظ النص المترجم على تأثيرات النص الأصلي نفسها على القارئ.

من المفضل عند ترجمة الشعر نشر القصائد الأصلية وترجمتها معاً، كي تتاح لمتقني اللغة الأصلية التمتع بجمال النص الأصلي، والاستمتاع بروح وموسيقى الشعر، نظراً لاستحالة نقل جميع تفاصيل أية قصيدة.

ويفضل عند ترجمة النصوص العلمية والسياسية استخدام مفردات اللغة الهدف، وفي حال عدم وجودها يمكن اعتماد أسلوب النحت اللغوي، بنحت الكلمات، أو الترجمة الحرفية للمصطلحات أو استبدال مقاطع من الكلمات بمقاطع من مصطلحات اللغة الأصل وابتكار مفردات جديدة في اللغة الهدف.

جهدت في مثل هذه الحالات على مراعاة متطلبات ترجمة المواد والمعلومات العلمية ـ التقنية، وخاصة: المعلومات (المحتوى)، ومنطقية النص (التسلسل، والعلاقة الدقيقة بين الأفكار الأساسية والتفاصيل)، والدقة والموضوعية والوضوح، مع مراعاة خصائص اللغة العربية.

***

وكما قلنا في بداية هذا البحث:ـ تساعد الترجمة في إزالة التناقضات بين الحضارات، وتبين وجود نشاط مشتركة عند مبدعي مختلف الشعوب، وتبين قوة العلاقة في وعي ومشاعر هذه الشعوب، ويعد ذلك أساساً متيناً لتطوير الصداقة والعلاقة المثمرة بين هذه الشعوب.

الصداقة بين الشعوب من أهم أسس الحياة الإنسانية... والشعوب العربية في أمس الحاجة إلى أصدقاء صدوقين أقوياء، وإلى الصداقة القائمة على أسس حضارية تعززها المصالح المشتركة والفائدة المشتركة... والشعب الروسي ساند تاريخياً شعوبنا، ونحن نقدر له ذلك، وإن شعبينا في أمس الحاجة إلى هذه الصداقة...

ثمة تصور بأن ممثلي حضارة معينة يعدون حضارتهم تتفوق على الحضارات الأخرى، وهذا يعطيها الحق في الهيمنة على الحضارات الأخرى... ومن جهة ثانية، هناك إقرار بأنه من الضروري إغناء كل حضارة من خارجها، وتلعب الترجمة في إغناء الثقافة وفي تقريب الحضارات، ونشر أفضل قيم الوجود، ألا وهي قيم: الإنسانية، والعمل، والحرية، والمحبة، والصداقة... والمترجمون هم الجنود المجهولون الذين يقومون بهذه المهمة...

المصادر والهوامش

1 ـ ملحمة جلجامش ملحمة سومرية كتبت بالحفر المسماري على 12 لوحاً طينياً، وعثر عليها لأول مرة مصادفة عام 1853م. في أماكن التنقيب على الآثار في العراق... يعدها بعض المؤرخين أقدم نص مكتوب في العالم، وترجمت إلى اللغات الآسيوية منذ حوالي ألفي عام قبل الميلاد.

2 ـ المأمون: عبد الله بن هارون الرشيد الخليفة العباسي السابع، ولد عام 833م.، عرف عهده النهضة والازدهار العلمي والفكري.

3 ـ أبو الوليد محمد بن رشد ولد في قرطبة عام 1126 وتوفي في المغرب في 10 كانون الأول (ديسمبر) 1198 ـ فيلسوف عربي مشهور. يعرف في الغرب باسم أبيروس.

4 ـ أرسطو (384- 322) ق.م ـ فيلسوف قديم، تلميذ أفلاطون 343 ق.م، أكثر الفلاسفة الديالكتيكيين الأقدمين تأثيراً، مؤسس المنطق الصوري، وضع منظومة مفاهيم مايزال الفلاسفة يعترفون بها وبأسلوبه في التفكير العلمي.

5 ـ رافع رفاعة الطهطاوي: (1801- 1873) من أهم قادة النهضة في مصر في أيام حكم محمد علي. أرسل من قبل محمد علي عام 1826م. إلى فرنسا في بعثة مكونة من أربعين طالباً لدراسة العلوم الحديثة، وعاد إلى مصر عام 1831 وعمل مترجماً، وأسس في عام 1835 مدرسة الترجمة، ووضع أساس حركة النهضة والتنوير، وترجم الفلسفة الغربية، والعلوم الغربية.

6 ـ ويلهلم فون هومبلدت (برلين 22 حزيران ـ يونيو 1767 ـ 8 نيسان ـ أبريل 1853) لغوي ألماني، فيلسوف، دبلوماسي ورجل دولة، وأحد مؤسسي علم اللغة كعلم.

7 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، وللمترجمين وطيف واسع من القراء.

8 ـ موقع ru.wikipedia.org/wiki/Язык Russian Wikipedia - الإلكتروني حول أصل اللغات.

9 ـ ف.ا. لينين ـ المختارات الكاملة في عشرة مجلدات باللغة العربية ـ المادية والمذهب النقدي التجريبي. ص417.

10 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، وللمترجمين وطيف واسع من القراء.

11 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، وللمترجمين وطيف واسع من القراء.

12 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، وللمترجمين وطيف واسع من القراء.

13 ـ الكسندر بانارين ـ الإغواء بالعولمة ـ دار اكسمو ـ موسكو 2003 ـ ترجمة عياد عيد ، دمشق ـ ص322

14 ـ انظر: مقدمة عبد المعين الملوحي لكتاب شاهر أحمد نصر: "من أجمل ما كتب بوشكين" باللغة العربية، ص7 ـ فقرات من كتاب إيراكلي أندرونيكوف ـ أيام بوشكين الأخيرة. موسكو 1957.

□□

أسماء في الذاكرة..

ماري عجمي المناضلة
الرائدة الأديبة الشاعرة
(1888ـ1965م)

□ أحمد سعيد هواش*

ماري بنت عبدو عجمي، حموية الأصل، قطن جدها مدينة دمشق منذ قرنين، لقد وهبها الله الذكاء والجرأة الأدبية، فكانت مصلحة اجتماعية سبقت عصرها، أديبة مبدعة، وشاعرة وصحفية سخرت مواهبها لوطنها وأمتها العربية وكانت منذ طفولتها تحب المطالعة والكتابة والخطابة، فحققت معظم أمنياتها.

يقول الأديب وجيه بيضون (1897 ـ 1969م) عن الرائدة ماري عجمي: "عرفتها في خصائصها نجيبة، أبية، مجدّة، آية في الذكاء والترفع والعزيمة. وعرفتها في أحاسيسها غنية. ثم عرفتها في الوطنية شديدة الحمية، صعبة القياد، صادقة البأس".

حتى كأنها المعنية بقول المتنبي:

ولو كان النساء كمن وصفنا
لفضلت النساء على الرجال(1)

ويصفها الأديب الكبير سامي الكيالي (1898 ـ 1972م) بقوله:

".. أديبة شاعرة، تجمع بين الصناعتين، كتبت المقال، ونظمت الشعر، وترجمت عن الإنكليزية، وحاضرت ودرّست الأدب، تعتز بالنزعة القومية وبرسالة العرب التي لها شأن وأي شأن في تاريخ الحضارة الإنسانية"(2).

وأرخ لها الأديب عبد القادر عيّاش (1911 ـ 1974م) فقال: (3)

---

* باحث من سورية.

"أخلصت لوطنها منذ نشأتها، وأحبت دمشق كثيراً، وهي شاعرة ناثرة، تحدثت في عدة نوادٍ، يؤم دارها الأدباء والشعراء وينعمون بمجلسها وحديثها الأدبي ساعات، ما زار دمشق أديب أو شاعر إلا زارها، كانت متحررة، دافعت عن المرأة، وهاجمت الجمود عند الرجل والمرأة، إنها أديبة الشام المتفرّدة. صحفية جريئة من رواد الصحافة السورية، عرفت ماري في حياتها، زرتها في حياتها ببيتها وزرت البيت بعد وفاتها، تمنيت لو أصبح متحفاً".

أما الأديبة وداد سكاكيني (1915 ــ 1999م) فقد ركزت على العمل الصحفي للأديبة ماري عجمي فقالت:(4)

(.. وكانت ماري عجمي من أحرار الصحافيين، فتأبت على المعونة المشترطة ماضية في خطتها وصون كرامتها حتى نفضت يديها مما كان لديها لتأمين الإنفاق على المجلة (العروس) فانطوت على نفسها آسفة متلهفة، لكن قلمها ما توقف عن الكتابة في الصحف العربية التي كانت تظهر في الوطن والمهجر مشاركة في نشر الوعي السياسي والثقافة الاجتماعية، وكانت بين الحين والحين تطلع على القراء والقارئات بشعرها العذب المصفى".

وهذا يقودنا للتحدث عن مجلة "العروس" التي أنشتها الصحفية ماري عجمي وعن شعرها الذي انتهجت به طريق المحافظة على عمود الشعر ووحدة المعنى في بناء القصيدة، وكان كفيض من حسها الرهيف وسجيتها السمحة، وكذلك عن نضالها.

كانت الأديبة ماري عجمي من عشاق الصحافة منذ نشأتها وكانت تراها أحسن وسيلة للتعبير عن أفكارها وطرح آرائها لاسيما في مقارعة الاستعمارين التركي والفرنسي، والإصلاح الاجتماعي، وتحرير المرأة من الجهل والخوف، ودعوتها للنهوض ومكافحة الأمية واليقظة العربية للحاق بالركب المعاصر، وقد بدأت بتحقيق أفكارها هذه بمراسلة بعض الصحف بدمشق، وبيروت، وزحلة، وحماة، ثم أدركت أن طموحها يتعدى ذلك ففكرت بإنشاء مجلة نسائية سمتها "العروس" عام 1910م بالإسكندرية ثم نقلت نشاطها إلى دمشق، وهي مجلة شهرية، وقد افتتحت عددها الأول فكتبت: "عروسة لا عريس لها سوى الشعب الجاثي على أقدام حريته، يطلب بركة الوطنية، تحت سماء المعلم والعلم مسجلاً عقد قرانه عليها، بمداد الفكر والقلب مكللاً رأسيهما ببراعم الآمال وأزهار الحب" وكانت تعتمد على نفسها

بتحرير المجلة بالدرجة الأولى، وبمساعدة أقلام بعض الكتاب الذين تهمهم معضلات المرأة العربية، وظلت المجلة تصدر بانتظام حتى بداية الحرب العالمية الأولى 1914م، وما أن وضعت أوزارها حتى استأنفت المجلة صدورها سنة 1918م في زخم وهمة ظاهرتين سائرة بأداء رسالتها حتى توقفت عن الصدور نهائياً بعد صدور العددين العاشر والحادي عشر لشهري كانون الثاني وشباط (يناير وفبراير) سنة 1926م، لأسباب مادية، وسوء المواصلات، وندرة الورق في إثر نشوب الثورة السورية ضد الحكم الفرنسي. قال عنها الأمير مصطفى الشهابي (1894 ــ 1968م) رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق:"إن ماري عجمي من أكتب كتاب العرب وكاتباتها، وأن مجلة العروس، كانت فريدة بين المجلات العربية"(5). كانت هي نفسها تقوم بأعباء قيام المجلة فهي المترجمة والمحررة، والمصححة والمديرة، إنها كل شيء في عروسها، كأنها العروس في استجماع الأبصار لها"(6).

ماري عجمي المناضلة الرائدة:

سخرت الأديبة ماري عجمي قلمها للنضال ضد الاستعمار والجهل والتخلف، وكانت وسيلتها لذلك هو كتاباتها في مجلتها "العروس" وبعض الصحف العربية، وأول ما بدأت به هو العمل على تحرير المرأة، فكان صوتها يرتفع في كل مناسبة ولاسيما في المناسبات القومية والاجتماعية ذات الاتصال الوثيق بثقافة الفتاة السورية لتأخذ مكانتها المرموقة في حياة المجتمع، وهذا كان في زمن قل فيه من يقوم بهذه المهمة الشاقة، فقد كانت ماري عجمي، في زمنها وبين لداتها، هي النجمة الساطعة والرائدة التي تقود بنات جنسها إلى حياة العلم والأدب.

" وكانت تلقي الخطب والمحاضرات بوفرة، وليس هناك نادٍ في سورية أو لبنان أو فلسطين إلا وألقت فيه كلمة، وإذا ما وجدت في حلقة أدبية أو سمر كانت سيدة الكلام"(7).

إلى جانب واجبها الإنساني لم تهمل واجبها القومي، فقد اتخذت من نشاطها الاجتماعي ذريعة تواجه الطاغية جمال السفاح، وتطلب إليه العفو عن أحرار البلاد الذين زجهم في السجون والمعتقلات وعلّق مشانقهم في السادس من أيار 1916م في دمشق وبيروت بعد محاكمة صورية فلم يجد استشفاعها.. وعادت إلى منزلها تكتب وتنظم الشعر الحزين الذي يصور مأساة الوطن فقالت تخاطب الشهداء(8):

أما تبرحون غارقين في سباتكم أيها النائمون؟

ما تعبت أجنابكم ومللتم من اللصوق بالرمال؟
قوموا فقد نمتم نوماً طويلاً..
إن نفحات الربيع مالئة الفضاء
والأطيار تتسابق على الأفنان
والجداول تناديكم: "أن هيا عودوا إلينا"
فقد كفى القلوب وجداً وأنيناً.

وكما عاشت مع الأحداث في أثناء العهد العثماني عاشت مع الأحداث في أثناء الانتداب الفرنسي، فكانت جريئة في الإفصاح عن أدائها، تعتز بالنزعة القومية، وبرسالة العرب التي لها شأن وأي شأن في تاريخ الحضارة الإنسانية.

"كان بيتها ندوة من ندوات الأدب، يهرع إليها الأدباء الشباب الذين يؤمنون بالتجديد إيمانهم بالحفاظ على التراث القديم. وكان من رواد الندوة خليل مردم بك، محمد البزم، أحمد شاكر الكرمي ـ رحمهم الله ـ وشفيق جبري، والدكتور كاظم الداغستاني وكثيرون ممن حملوا راية الأدب الدمشقي في تلك الفترات، ومازالوا به إلى أن أصبح أناشيد عذبة على لسان الكثيرين)(9).

ماري عجمي الشاعرة:

شاعرة وطنية ومصلحة اجتماعية وشعرها يلتزم الوزن والقافية ويعبر عن أفكارها تجاه المجتمع العربي، وإصلاح أوضاع المرأة العربية والدعوة لتعليمها وتحريرها، وقصائدها الوطنية تحدّت بها المستعمرين في العهدين العثماني والفرنسي، وشعرها في غير القضايا الوطنية والاجتماعية ينتمي إلى الاتجاه الوجداني ويتنوع بين وصف الطبيعة والنسيب، والتعبير عن مجالي النفس في نزعة وجدانية تنتقي مفرداتها بعناية، وتمتهن الأبحر الشعرية، سريعة الإيقاع عالية النغمة، قال الشاعر أمين نخلة (1901 ـ 1976م) عن نثرها: "لقد عنيت ماري فوق ذلك بالشعر المنثور، أي النثر الشعري، فكانت من جملة كتاب مهدوا لهذا النوع من الكلام وهو الذي صار يقال له: "الشعر الحديث"(10)، علماً بأن الأديبة ماري عجمي لم تعط الشعر إلا جانباً محدوداً من اهتماماتها المختلفة، ورغم ذلك فقد جاء شعرها آية في الرقة والعذوبة، متانة القافية، وبلاغة المعنى، واختيار المفردات الشعرية، فلنقرأ نماذج من شعرها العذب:

ففي تحيتها للصباح تقول:

هلّل الروض للصباح وكبّر
يا له شاعراً تغنى فأسكر
هبَّ والزهر في الفلالة يشدو
ما أحيلى الصباح! .. الله أكبر

فأي تحية جميلة ترسلها الشاعرة ماري عجمي مع الصباح معبقة بأريج الزهر وندى الفجر؟..

لقد فازت الأديبة ماري عجمي في قصيدتها "الفلاح" بالجائزة الأولى في مسابقة إذاعة لندن (1946م)، فلنلق نظرة على أبيات من هذه القصيدة حيث افتتحتها بقولها:

من الفارس المغوار في ساعة الوغى

من السهم لا يثنيه ردّ الجحافل

من النهر يجري بين كفيه صاغراً

يُغيّر مجراه برغم الحوائل

من الغصن يهتز انشراحاً للمسه

ومن ذا كسا الجرداء أبهى الغلائل

وبعد أن خلعت أجمل الحلل وألبستها لهذا المكافح الفلاح مجدت رسالته السامية فقالت:

رسالته طيب وجنى ونشوة

وكعبته الخضراء حجُّ القوافل

ففي جده عين الحياة تفتحت

على غرر من كل صوب حوافل

بها موكب الأرواح والكرم والمنى

يرفُّ حواليه جناح البلابل

وأنهت قصيدتها هذه بهذين البيتين المعبرين عن التقدير لهذا الإنسان المكافح فقالت:

هو الساعد المفتول لا يعرف الونى

هو العزة الشماء دون تطاول

فما الزهر إلا الشكر حقّ لجاهد

وما الخصب إلا من جزاء المناضل

ولما أذيع نبأ وفاة أمير الشعراء أحمد شوقي، واهتز العالم العربي حزناً وأسى لهذا النبأ الأليم أقبل شيطان الشعر يحمل إلى الشاعرة الرقيقة ماري عجمي مطلع قصيدة في رثائه.. وكان هذا المطلع: "هزوا الغصون لعله نائم"(11)

إذ قالت:

هزوا الغصون لعله نائمُ

سكران في عشّ الهوى حالم

فالخلد فوق رياضه حائم

الروضُ خلوٌ والفضاء قفرٌ

لا شدو شاد هاجه العطرُ

ثم تظهر الشاعرة ماري عجمي مكانة الشاعر أحمد شوقي في ساحة الشعر العربي، وخلو هذه الساحة من بلبلها المغرد فأصبح الروض خالياً من الأطيار والأزهار.

فلا شدو ولا عطرٌ .. فلا نسمع إلا نوح الحمام الذي عبرَ عن الأسى والحزن الذي عم العالم العربي برحيل الشاعر الكبير أحمد شوقي حيث مات الهوى والحب والشعر:

ورقاء نوحاً فالأسى غمر

مات الهوى والحب والشعر

ثم تخاطب الشاعر الراحل طالبة منه بأن يرثي نفسه لأنه لا يوجد الشاعر الذي يعطيه حقه بالرثاء:

قم وارث نفسك لن ترى شاعراً

يرثيك عفو القلب والخاطر

وضح النهار بيانك الساحر

وهو الشاعر الكبير الذي امتلك ناصية القافية فخلده شعره وعانق به الجوزاء فبكته عرائس شعره الذي أبدعه ورحل به إلى المجد فقالت:

هو في الكروم يجدد العهدا

هو في الخلود يعانق المجدا

هو في الجنان يسامر الوردا

هو في النشيد يصوغه عقدا

هامت عرائس شعره وجدا

يبكين فيه الشاعر الفردا

وحب مدينة دمشق في خاطر الشاعرة ماري عجمي، فهي مدينة التاريخ والورود، والماء، والخضرة، والأطيار، فأنعم بها من نفحة عطرة حارة طيبة. فقالت من قصيدة "دمشق الجميلة"

دمشق إذا غبت عن ناظري

/ فرسمك في حسنه الزاهر

مقيم على الدهر في خاطري

إذا فتح الورد في روضتك

وغنّى الهزارُ على دوحتك

يهبُّ نسيم الصبا هاتفاً

أما والذي طاب في تربتك

سحبت شتاب الأغاني فما

اهتززت اهتزازي لأنشودتك

ولا عبقت نفحة في الفضا

أحرُّ وأطيب من نفحتك

ولا عجب إذا كانت دمشق حاضرة في قلوب أبنائها وخاصة الشعراء منهم فقالت:

إذا ذكر القلب أوطانه

فإن دمشق له قافية

والملك فيصل الأول كان ولا زال في قلوب أبناء العروبة المخلصين وقد بكاه الجميع عند رحيله فرثته الشاعرة ماري عجمي إذ كانت معجبة به متعصبة لحكمه توطد له الأطناب، موالية لسياسته بقلمها وخطبها، فقالت من قصيدة: "النعش المجنح" تناجي الطائرة التي أقلت جثمان الملك فيصل الأول داعية إياها بأن تحزن مع الرياح على المسجى فيها:

هاجه الشوق للعراق فطيري

وانثري راية المليك الكبير

آية أنت فهو فيك مسجى

وجناحاه بين عصف نورا

صعدي في الفضاء، في الصحو، في السحب وميلي على دروب البدور

وأثيري الرياح من كل هوجاء

نواحاً يشق صلد الصخور

ثم نادي البروق والرعد حتى

يستثير الفضاء حر الزفير

لقد أضفت الشاعرة ماري عجمي غلالة من الحزن على الملك الراحل فطلبت من الرياح والبروق والرعد بأن تشاركها حزنها لتملأ الفضاء حر زفيرها الحزين.. لأنها كانت ترى فيه العاهل المنقذ الذي اجتمعت فيه أسباب القيادة العربية، فما تحسن إلا له، ولا يحسن إلا لها.

وهكذا انتهت حياة هذه الأديبة السابقة لقريناتها العربيات، وقد شهد لها العلاّمة فارس الخوري (1873 ــ 1962م) إذ قال:

يا أهل العبقرية

سجلوا هذه الشهادة

إن ماري العجمية

هي مي وزيادة

وأقيم لها مهرجان خطابي 1965م، بمناسبة رحيلها تكلم فيه عدد من الخطباء فقال الأديب رئيف خوري: "نذرت حياتها نذراً للأدب حتى ليمكن القول أنها ترهبت للأدب ولم تكن عروساً لغير العلم".

ويرى صاحب المقال بأن يقام حفل تكريم للراحلة ماري عجمي بمناسبة مرور نصف قرن على رحيلها.

المراجع:

1 – بين الصناديق، وجيه بيضون، مطابع ابن زيدون، دمشق 1963م.

2 – الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، القاهرة، ط2، 1968م.

3 – معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عيّاش، دمشق، دار الفكر، ط1/1985م.

4 – سابقات العصر، وداد سكاكيني، الناشر، الندوة الثقافية النسائية في دمشق، 1986م.

5 - حديث العبقريات، عبد الغني العطري، دار البشائر، ط1، دمشق 2000م.

6 – معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، المجلد(15)، الكويت، 2008م.

7 – دوحة الذكرى، مجموعة مختارة، تقديم عفيفة صعب، نشر وزارة الثقافة، بدمشق 1969م.

هوامش:

1ــ بين الصناديق، تأليف وجيه بيضون، مطابع ابن زيدون، دمشق 1963 ص(170).

2ــ الأدب المعاصر في سورية، تأليف سامي الكيالي، القاهرة ط5/1968، دار المعارف ص(228).

3ـــ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عياش، دار الفكر، دمشق ط1/1985، ص(343).

4ـــ سابقات العصر، وداد سكاكيني، الناشر، دار الندوة الثقافية النسائية، دمشق /1986، ص(41).

5ـ حديث العبقريات ـ دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/ عبد الغني العطري، دمشق ط1/ 2000م.

6ـ بين الصناديق، مصدر سابق.

7ـــ الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، مصدر سابق.

8ـ حديث العبقريات، مصدر سابق.

9ـــ الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، مصدر سابق.

10ـــ معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد هيئة المعجم المجلد(15)، الكويت/2008.

11ـــ دوحة الذكرى، مجموعة مختارة، تقديم عفيفة صعب، منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1969م.

□□

وحيٌ من اليرموك

□ عبدو سليمان الخالد

النهر الذي جرت عليه معركة فاصلة

بين العرب والروم وقد اشتهرت باسمه

رؤىً في دمي ترعى، وقلبي بها أدرى
ولكنّها حلم الحقيقة والذكرى
إذا شَعْشَعتْ، أغنَتْ لواعجَ مُهجتي
وإنْ خالَفتْ ميعادَها، أحسنَتْ عُذرا
فأكبَرْتُ عهدي، واعتززْتُ بعهدها
من التالد الأوفى، وكان بها أحرى
وألممْتُ باليرموك إذ جلجَل الصّدى
لأستقرئ البادي، وأستلهم النّهرا
ويا ليتَ أشرافَ المعاني يَجُدْنَ لي
فأنثرها في جال من صنعوا النّصرا

* * *

سـرايـا إلى الـفـتـح الـمـبـيـن، تـدفّـقـوا
كـنـهـرٍ عـلـى الإيـمـان، طـاب لـه المجْرى

سَـرَوْا يـسـألـون الله نـصـراً، لـيـبـلـغـوا
مـآلاً شـريـفـاً، لا زُهُـوّاً ولا كِـبْـرا

وسـاروا، يـحـثّـون الـخُـطـى بـعـزائـمٍ
إلى آخـر الـدّنـيـا، فـكـانـوا لـهـا خيْرا

تـواصـوا عـلـى الإيـثـار والـبـرّ والـنّـدى
فـلِلّه مـا أسـمـى الـنّـفـوسَ! ومـا أثْـرى!

نـفـوسٌ، رأت بـالـتّـضـحـيـات كـمـالَـهـا
ومـا الأجـرُ، إلّـا أن تـنـال الـرّضـى، أجـرا

تـحـاشـوا بـحـزمٍ مـا نـهـى عنـه دينُـهـم
وأعـظـمُـه، كـان الـسّـمـاحـةَ والـصّبْـرا

مـضَـوْا يـمـلأون الأرض رفـقـاً ورحـمـةً
ويـبـنـون مـن أجـسـادهم للهـدى جسْـرا

فـمـا أغـمـدوا سـيـفـاً عـلـى الـبـغـي مُشرَعـاً
ولا أدبـروا يـومـاً، وولّـوا الـعـدا ظـهـرا

ولا أرْخَـصـوا لـلـمـارقـيـن إبـاءَهـم
ولا بـادروا بـالـشّـرّ، أو أضْمَـروا الـغـدرا

ولا أزهقوا روحاً بغير جريرةٍ
ولا أبدلوا من بعد إيمانهم كُفرا

ولا أفْرطوا فيما يقوم بأوْدهم
إذا ضاق عيشٌ، أو ألمّت بهم عُسرى

لهم من سروج الخيل أعلى منازلٍ
وأغلى رياشٍ، ما تباهوا به فخرا

* * *

كأنّي بهذا الماء يزهو، وتنحني
غواربُه عُجْباً بمن روّض الصّخرا

هنا أصبح الرّومانُ عِبْرَةَ غاصبٍ
يخوضون ليلاً، ما رأوْا بعده فجرا

وضاقت على «ماهان»(1) أبهاءُ قصره
وشامّ، تأبّت أن تكون له قبرا

وهام كما المشْفوع يلهث ظامئاً
وما من جَوارٍ تحمل الكأس والخمرا

إلى أين؟ والإصْرُ القديم يعَضُّه
وقد عَدم التّاج المرصّع والقصرا

(1) قائد الجيوش الرّومانيّة

وحامت على «ثراجانَ»[2] صيحاتُ «خالدٍ»[3]

وحنّت إلى ماضي نبوءاتها[4] «بصرى»

وطابت مروج الشّام، وازهرّ نبتُها

ولاحت روابيها مُطرّزةً خُضرا

وماجت بحورانَ السّنابلُ حُقّلاً

ببُشرى، تواليَ سهلها مرّة أخرى

* * *

فبورك فتحٌ، أيّد الله جندَه

وبورك جُندٌ، أجزلوا الحمدَ والشّكْرا

عمالقةُ الحسنى، وميزانُ عدلها

وآيتُهُمْ، أن يعبدوا ربّهم جهْرا

على الصّدق والشّورى أقاموا شريعةً

تؤول بهم في كلّ يوم إلى يُسرى

على هذه القاماتِ تَنبَلج المنى

وتحمل للأجيال في نورها البُشرى

وما فتئتْ رغم العصور خوارقاً

غَيارى، وفي أسرارها آيةٌ كُبرى

---

[2] الحاكم الرّوماني في بصرى

[3] قائد الجيش العربي

[4] إشارة لنبوءة الرّاهب بحيراء في بعثة الرّسول محمد

ولا يستوي من عاش للحقِّ داعياً
ومن راود الدّنيا، وعاش بها صُفْرا

ولو أمّتي سارت على وقع ما خطوا
لكان لها، ألّا تجوعَ، ولا تُعْرى

ولا هبّتْ الأنكاد تلهو بعيشها
ولا ضامها أحفاد « شاؤول أو عزرا »(5)

ولا نقّضتْ غِرْبانُهم سقف دارها
وساموا عياناً شعبَها الخَسْفَ والقَهْرا

* * *

ألا؛ يا حدوداً؛ برّها الله بالهدى
وشرّفها بالشّام والبيت والمسرى

سماؤك والجنّاتُ مَهْوى قشاعمٍ
على حبّهمْ في الله ما أخلفوا نذرا

فطوبى لهم، عاشوا، وضحّوا، أعزّةً
وباتوا على مجدٍ جلَلْتِ به قدرا

نفوسٌ سمتْ، ما خيّب الله سعيها
فأعظِمْ بنفسٍ، لا تُباعُ، ولا تُشْرى

□□

(5) عدوّان صهيونيّان

منارات الروح..

□ محمد الفهد*

أختارُ دوماً أن أمرَّ بجانب الطاحونة الكبرى
بقرب المنحنى الغافي على كتفِ المياهِ
وما تبقى من صدىً، لأخاصرَ الذكرى
وأرفعَ قبةَ المعنى على روحي
وأسمعَ ما تدندهُ الخواطرُ رحلةً
لمدائنِ الأحلام والجسد المعنون بالفتوة والمدى
ما حلَّ في روحي من الأنغام والآه العجيبة
بحة الطبل المعربد، لفتة الجسد المسافر
نشوة
ما قد تعلّق في الهواء بروحهم
حتّى ارتدى دربَ القصيدة والكلام

غجرٌ وأسماءُ الدروبِ عيونُهم وظلالهم
لأرى بأنّ يدي تلوّحُ للمدى
وأنا على بُعد البكاء وحرقةِ الدمع
المجاهد كي يظلَّ بداخلي
فوقفتُ ملتاعاً لأبصرَ ما تخلّفهُ المدائنُ هاهنا
وأقولُ: إنّ الوقتَ قد أخذَ الصنوبرَ من دمي
وأحالني نحوَ الفتور، وقلّة الحيلِ الكبيرة
لمْ يعدْ للوقت طعمٌ
غيرُ أسماء المرارة
ترتدي جسدي المحاصرَ بالتوجّع والحطام

وأقولُ للذكرى سلاماً، تنسجين الوقتَ
من عشقٍ ومن فرح بنا
لأحسَّ أنَّ الكونَ يبدأ من هنا
يومَ اهتديت ورفقتي، حيث اكتشفنا
تلّةً نصبو إليها
كي نعاينَ خيمةَ الرقصِ الكبيرة
وارتعاشَ الوجد في جسد الصبية والمقام

كنّا نُراوحُ بينَ أوهام الشبابِ
وما تبقّى من طفولتنا
على ظلّ الوسائد غفوةً
وكأنّ روحَ الرقصِ قد دفعَ الكمالَ بروحنا
فتمددتْ دنيا العبور، وصارتِ الأحلامُ
فاتحةَ المنام ودربَها نحوَ الرخام

---

* شاعر من سورية.

في كلِّ يومٍ أجلسُ الساعاتِ
أسمعُ دفقةَ الأجسادِ ترسلُ بالإشارة
والمدى يمشي إليَّ
وعوالمُ النغماتِ تأخذُ دربَها نحو الخطا
فكأنَّ فيها عشبةَ الأنهار تومي للخلود
فينزوي كلُّ العبورِ، وفضةُ الأوقات
ما تركتْ عيونٌ فوقَ رغبتها
وما صارتْ إليه مدائنُ الأسماء
في هذا الهيام

لمْ أعرفِ الأوقات حتّى أومأتْ دنيا الظلام
وشمّتِ الأكوانُ حولي
صرتُ أبصرُ ساحتي
فكأنّني قد كنتُ أسبحُ في فضاء الغيم
محمولاً على ما لا يرى من غبطة الينبوعِ
والأرض الخصيبة، ما تراءى في مداراتٍ
ملوّنةٍ كأقداح النبيذ وفضة العرق المثلّث
أو خروج البسمة الأولى على صبح
الندى قربَ المنام

هي نشوةٌ ضاعتْ على باب الذهولِ
وصرخةٌ جاءتْ بكفِّ الوالد المجبولِ
من قهرٍ وفقرٍ، من مصائبَ راكمتْ
فوق الجبين، وأسرجتْ أسماءَها فوقَ العيونِ
ودوّرتْ ميناءَها عند الزحام
"مازلتَ تعبثُ هاهنا ؟؟؟؟

أمّي تفكُّ أصابعي من حبلهِ وتقولُ في وَلَهِ البكاء:
ألم تكنْ عندَ الخيام مسافراً في الوجدِ
حتّى ضاعتِ الأوقاتُ وارتحلتْ دموعُك حيرةً؟؟
وتوجهُ الكلماتِ نحوه:
ما يزالُ فتىً فهلّا تتركِ الرغباتِ
تمشي نحو منحدرِ الرجولةِ كي يفيءَ
بظلّه مثلَ الجبال، يصيرَ مهراً خارجَ الأسوار
يمشي حاملاً عبءَ الرجولةِ
فوقَ آفاقِ الحمام

أمّي تقولُ كلامَها والدمعُ يغمرُ صوتَها
وأبي المسافرُ في الجنونِ
يروحُ غيظاً، يكملُ الأخبار ما صارتْ به
دربُ القضية من معارك تكسرُ الأوقات
في أسمائها كي يعلنَ الأعداءُ
أنَّ القدسَ موطنُهم وما شاؤوا
على أفق السلام

في اللّيل حينَ يضمُّنا كفُّ الحنانِ
تقولُ يا ولدي: هذي دروبُك تحرقُ الخطوات
حاولْ أنْ تباعدَ وقتَها، لا تحترقْ في كلِّ يومٍ
واتركِ الأنغامَ تمشي مثلما يمشي وليدٌ
نحوَ حضنِ الأمِّ ثمَّ يصرخُ بالفرحْ
وتقولُ شيئاً غامضاً، لم أفهمِ الكلمات ساعتَها

كأنكَ كنتَ يوماً عندهم، وكأنَّ روحَك ما تزالُ
تخاطبُ الخيمَ العتيقةَ والطبولَ وما تلوّنَ
بالتشهّي عند آفاق الأنوثةِ
مثلما يبدو القُزَحْ
وتقولُ: كنْ مثلَ الندى يسقي غصونَ الوردِ صبحاً
ثمّ يرحلُ تاركاً للريحِ أصواتَ العصافيرِ
الجميلة والروائحَ في الصدى
كنْ مثلَ حَوْرِ الماءِ ينظرُ للأعالي في المدى
ويرى ما لا يُرى
للعشبِ رائحةُ التراب وللندى فوق الأعالي
طعمةُ السحريُّ، يصرخُ في الرياح
فينتشي وجداً كذاكرة الغمامِ

ما زلتُ منغرساً بليل الذكرياتِ
كأنها تمشي بداخل دورةِ الكلمات
حين أصبّها فوقَ القصيدة والكلامِ
ما زلتُ حتّى اليوم حينَ أُبصرُ خيمةً
يجتاحني فرحٌ بأنَّ ولادةَ النغمات
والحركات والرقصِ الجميلِ تمدُّنا
بالأخضر الغافي على أرواحنا
فتصيرُ لوناً صافياً يسري على روح التكوّن
مثلما تسري بذاكرتي عيونُ الضوءِ من روحِ المدام

ما زلتُ أُومنُ أنهم أهلي، وأنّي أُوقظُ الأحلامَ
عند خيامهم، وأشمُّ من عرقِ الترحّلِ
دورةَ الآفاق في جسدي، وأسمعُ من صدى
الآهات ما قالتْ عصا سحريةٌ فوقَ الطبولِ
وعندَ أوتارٍ تفرّدُ وحدها
فيصيرُ لحنُ الكونِ منبعثا هنا
فوقَ الأصابعِ عندَ آفاقِ الحناجرِ والحضورِ
ومـا تنـادى في عيـون اللّيـل مـن رقـص يفـتّحُ روحَنا
هم يرقصون لأنهم عشقوا
فمالتْ روحُهم نحو الأغاني والهيام
لا يعبثون بغير صوتٍ يوقظُ المعنى
ويتركُ ساحةَ المدنِ السخيفة للظلال
وما أوصتْ به روحُ الظلام
هم يدركون الآن غربتهم كما روحُ المغنّي
في الكلام وظلّه فوقَ الرخام
ولـذا سـأرقصُ كلّما طافتْ بروحـي نغمـةٌ أولى
وساقتني إليها روحُها صوبَ الهيام...

□□

مــن جراحــات الســــــنديان

□ مالك الرفاعي

بعد حادثةِ حدِّ شرفات الموت المحتَّم ..
التي وقعت بحال الأربعاء 2014/11/15

ريّـــــاهُ نـــــورُكَ في عيــــوني		وجــــلالُ لُطْفِـــكَ في يقــــيني
وأراكَ يـــا وطـــنَ الشـــجونِ		أراكَ تَنْهَـــلُ مـــن شـــجوني
وإذا رسْـــــمتكَ في الفــــؤادِ		كَتَبْـــتُ اسْـــمَكَ في جفـــوني
غـــرَّبتني كـــالحقِّ مَصْـــلوباً		علـــى خَشَـــبِ السّـــنينِ
وأنـــينُ روحـــي مـــن أنينـــكَ		في متاهـــــاتِ الأنـــــينِ
في بَحْـــرِ وجْـــدكَ صـــاخباً		أبْحـــرتُ بالســـرِّ المصـــونِ
والفكـــرُ فلْســـفتي هُـــدىً		والشـــعرُ اشْـــعَلَهُ جنـــوني
ولـــيَ المجـــونُ مـــنَ التعقُّـــلِ		والتعقُّـــلُ مـــنْ مَجـــوني

ورؤايَ مشكاةُ الجوى   وترحُّلي فيها سكوني
وبها رأيتُ الفجْرَ شعراً   دافقاً دَفْقَ العيونِ
وأقولُ للأمطارِ حينَ تطوفُ:   هَيّا دَثّريني
أنا من ترابِ الأرْضِ جئتُ   وجئتُ آفاقَ اليقينِ
ديني المحبّةُ والتّسامحُ   ليسَ غيرُ الحبّ ديني
مهما يَضِنُّ بيَ الزّمانُ   فَلَستُ يوماً بالضّنينِ
ورَسَمتُ قبري في الحياةِ   بريشةِ الرّائي الرّصينِ
وسبرتُ أسبابَ السّماءِ   بكلِّ أسْرارِ القرونِ
وعَبَرْتُ من فَوْقِ المنونِ   إلى الحياةِ.. بلا مَنونِ
ورجعتُ من بَعْدِ الغيابِ   إلى الغَيابةِ والسجونِ
فأنا الغريقُ ببئرِ يُوسفَ   أُخوتي فيهِ رَموني
وأنا رَهينُ الجنّتينِ   وما رهينُ المَحبَسينِ
ربّاهُ.. تَشهَدُ لم يَكنْ   إلاّكَ للعاني الرّهينِ
ولحرْفِ اسْمِكَ في يساري   ما تراءَى في يميني
انا لنْ أَضيعَ ولَنْ اضيِّعَ   وجْهَتي لو ضيّعوني
اشْعلتُ في قلبي النهارَ   فيا حقيقةُ نَوِّريني
آنستُ أفراحي بحزني.   آهِ يا روحَ الحزينِ

وَرَهَنْتُ أمْلاكي المضاعةَ في بنوكِ من ظنوني
وإذا ببعضِ البعْضِ من بَعْضِ الأنامِ بكلِّ حين
يتخاتلونَ معَ الظلامِ المكفهرِّ يَطْعَنوني
لو قَيّدوا جَسدي على خَشَبِ الصّليبِ ليصلبوني
لو كَبّلوني كالحسينِ بكربلاءَ ليَقْتلوني
لو ظلّموني.. سَفّهوني.. موّهوني.. قطّعوني
فلسوفَ أرْجعُ للحياةِ منَ المماتِ على يقين
واللّهُ يَرْحَمُكُمْ ويَرْحَمُني وإنْ لمْ تَرْحَموني
لنْ تَمْنعوا غيثَ السّماءِ فحاولوا أنْ تَمْنعوني
سيروا إلى غاياتِكُمْ سيروا إليها واتركوني
وأنا منَ النُّورِ المضفّرِ قَدْ ولدتُ.. اتنكرُوني؟!
شعري كصوتِ الحقّ مهما جرّبوا أنْ يُسْكتوني
أنا جرحُ كلِّ الكبرياءِ فيا قصيدةُ أيقظيني
أنا ريشةُ النورِ المذابِ فيا فضاءاتُ احْملِيني
وأنا وشعري صورتانِ بصورةٍ لو أنكروني
وعرفتُ إنْساني بإنْساني على الدربِ اليمينِ
واللّهُ انقذني من البلوى فيا نفْسُ انقذيني

يا سنديانُ عَشِقْتُ فيكَ صلابةَ الجِذْعِ المتينِ

فأنلْتني ما لستَ تَقْصُدُهُ مِنَ الألمِ الدفينِ

يا ربُّ هذا سنديانُ المرجِ مرفوعُ الجبينِ

يا ربُّ اجْعَلْ سندياني حاميَ البَلَدِ الأمينِ

وأقولُ للأصحابِ مَنْ جاؤوا إليَّ وهَدْهَدوني

الشكرُ يَصْغُرُ في حفاوتِكُمْ وأنْتُمْ تعرفوني

آتٍ إليكَ أيا ترابُ أعودُ للأصلِ المبينِ

□□

خســـــوف..

□ منير محمد خلف

إلى الأرض .. أمّنا وهي تقرأ صوت
أنوثتها في مرآة القمر

أرى ظلَّكِ الآنَ
يمشي
على كوكبٍ من ضياءْ

أقول لبعضيَ
ـ وهو يتابعُ كيفَ
تصيرُ الغيومُ
أيائلَ من سوسنٍ
وإشاراتِ أنثى
يحوّمْنَ حولَ بلاغةِ صوتٍ ضياءٍ
يقي نفسَهُ
من عيونٍ
تصيبُ مهارتَهُ
في اصطياد عيونِ الظّباءْ ـ

أقولُ لهُ :
ربّما يسألُ الظلُّ
صاحبَهُ - القمرَ ـ المتخفّيَ
خلف ظلالٍ لماهيّةِ الأرضِ
ـ أمّ الحضورِ ـ
إذا كان ثمّةَ
مَنْ يشتهي
أن يراها
على شكل أُمٍّ
تجيد عناق الورود،
وترنو إلى صوتها
في حياءْ

فهل

يمسحُ النورُ صورتَها
من دفاترِ بسمتها
وهي تدرك أن الحسانَ
من النظرات
يحاولْنَ ألّا يقمْنَ
بكامل زينتهنّ
ببعض بهاءْ ؟

عسى
أن تكفَّ الغيومُ
عن الحَجْبِ بيني وبينك
أو تتعطَّل
عن شغفٍ مازحٍ آخرٍ
ثم تُثبت
في ظلّها الأرضُ
صوتَ أنوثتها
في السماءْ

هيَ الأرضُ
تعلنُ تسميةَ الظّلّ
صوت بياضٍ
يربّي الحمامُ
على كتفَي حسنها
سربَ حامٍ وباءْ

وأنّ ملامحَ طلّتها
ستسمّي الليالي صبحاً
يديرُ تنفُّسَ ازرقها
قربَ صمتِ النجوم
لأعرف أني
أراقبُ وحديَ زينتَها
بخشوعِ نداءِ السّماء
لأرضِ النداءْ

ولكنَّ رغبةَ عُمْرٍ
قصيرِ السِّماتِ
تؤولُ رؤيةَ مَنْ يتطلّعُ
نحو السّماء
بعجزِ الطيورِ
التي نيطَ حلمُ الوصولِ لديها
بصدرِ الكلامِ المغيّبِ
في شفة الشعراءْ.

بيروت 2011/6/26

□□

مِعْراجُ الضَّوء..

□ قصي عطية

- 1 -

زَمنٌ مُتآكِلٌ... يَسبحُ في غيِّهِ
يَعجَزُ ضَوءٌ أنْ ينفذَ إليه....
ليسَ عندي غيرُ ظِلالٍ للحظةِ ارتيابٍ
وغيرُ إفلاسيَ، وهذا الأرقِ
وأعقابِ سجائرَ في قاعِ منفضتي..
وحفنةٍ من الأملِ العابرِ في التِّيهْ.
دَعينا نتشرَّدُ كثيراً في وجهٍ للبكاءِ
نُطيعُ صَدى الصَّوتِ الغائصِ في الذّلِّ..
المُتراكِمِ في الحُقولِ المَزروعةِ غُباراً
وخطوطاً في جَبينِ الحَيرةِ.
دَعيني أتوضّأُ بالحَنينِ إليكِ
وأسجُدُ واقفاً في مِعراجِ الضَّوءِ.

***

- 2 -

ليلُكِ، بانياسُ، يُغريني بالمَوتِ،
يَقُودُني نَحوَ تَرنيمةٍ تَبعثُ فَراشةً
أو سُنونوةً تخرجُ مِنْ لُبِّ الشَّفَقِ.
بانياسُ.. يا مدينةَ التّعبِ، ...
صَلَّيْتُ لأجلكِ ذاتَ قلقٍ اعتراني
انحنيْتُ فوق ركبةِ الوَقتِ،
وعَمَّدَني دربُكِ بالسّفرِ
وقرأْتُ لكِ مزاميرَ داوودَ:
«هلِّلوا للهِ في كلِّ الأرضِ»
«باركي يا نفسي للرَّبِّ وجميعُ مَا في باطني»
انعقدَ اللِّسانُ، وانفتحَتِ الرُّؤيا
مِلْءَ أنفاسِ الأُقحُوانِ المَغسُولِ بالضَّوءِ.
حينَ يصيرُ موتي نبوءةً
وتَعبرُ في ألفِ مدًى.. صَرخَتي
تُمطِرُ المَزاريبُ خُطوةً تقودُني
نحوَ أغنيةٍ في متاهاتِ لَهَبٍ مَنقوعٍ بالخَطيئة.

***

-3-

زمنٌ أخرسُ، يُهاجرُ في نسغِ ياسَمينةٍ
وَاقفةٍ في كفَنِ اليَبَاس..
فَجَرُكِ الآتي من عُمقِ الفَناء
خُطُواته زئبقيّةٌ، وصمتُهُ مَعْبدٌ للضوء
والشّمسُ تُغمِضُ جفنَها عنهُ، تتمرأى جُموحَهُ...
الذّاهبونَ إلى فوضى العَدَم...
يُنشِبون هَزائمَهم في عُنقِ المساء
ثمّ يَعودُون خُيوطاً وشَمعَداناتٍ تَتوسّلُ الانطفاءَ
أمامَ هبوبِ أوّلِ فضاءٍ طافحٍ بالصّقيع.
فوقَ الدّروبِ المُتّكِئةِ على عِطرِ نرجسةٍ مَررْتُ ...
ألقيتُ التّحيةَ على الشّبابيكِ المَفتوحةِ على الذّكرى،
والأوجاعِ الفَاغرةِ فَاهاً بحجمِ عطشٍ للوميضِ
المُتَفتّقِ من سُرّةِ الرّماد.

-4-

قابَ شُعاعَين أو أكثرَ منَ الضّوء
يَتبجّسُ الصّوتُ من حنجرتي تائهاً...
باحثاً عن مكانِهِ بين ملايين الموتى
يَهدمُ السّرَّ القابعَ في شفةِ السّؤال.
أَعُودُ طفلاً إلى رحمِ اللّغةِ
أصُوغُ نبوءتي مِعْراجاً للضّوء
في آخرِ النّفق.

***

□□

القصة..

اللعبـــــــة..

□ د. يوسف جاد الحق*

خرجت «سلمى» إلى الشرفة المطلة على الشارع من أحد جانبيها، وعلى البساتين الممتدة حتى الأفق من الجانب الآخر. الشارع مقفر تماماً، والأضواء مطفأة، ولولا حركتها هي لحسبت المدينة مهجورة.

عند المنعطف المؤدي إلى دائرة البريد قبعت دبابة، كتلة سوداء تربض مترقبة كذئب ينتظر فريسة. لعل أحدهم يخطئ أو يقترف جريمة الخروج إلى الشارع فتكون من نصيبه رصاصات تستقر في رأسه أو صدره، أو أي جزء من جسده المباح.. المسألة ليست لعبة.. (منع التجول يعني منع التجول..) حتى لو كانت امرأة جاءها المخاض فينبغي لها أن تنتظر حتى تطلع الشمس ثم تدعو القابلة.. وحتى لو كان طفلاً أصيب بالتسمم، أو لفحته الحمى فأوشك أن يلفظ أنفاسه... عليه هو الآخر أن ينتظر حتى الصباح لتضع مولودها، أو ليمت إن شاء... والأمر سيان، ماداموا عرباً كلُّهم...! النظام عندنا نظام..!

منذ أيام قليلة وضعت جارتها هبة مولودها البكر وحدها، وفي اليوم التالي أصيبت بحمى النفاس وانتقلت إلى جوار ربها قبل أن تراه.. أو أن يحمّله أحد اسماً..!.

رمقت الدبابة الرابضة عن بعد بنظرة تحمل كل الحقد، الذي ما برح يغلي في صدرها طوال السنين الماضية. انسابت قطرات دافئة على خديها، وهي تنقل بصرها بين الجدران الأليفة، تتأملها بوله.. تتحسس «الدرابزين» البارد بيد مقشعرة، تضغط على الماسورة.. تلصق خدها بالجدار الأملس.. بارد كالثلج لكنه حبيب إلى قلبها. لم تعرف أنه عزيز عليها بهذا القدر من قبل.. للمرة الأولى في حياتها تتنبه إلى هذا النوع من الألفة بين الإنسان والأشياء.. أشيائه التي عايشته زمناً فغدت جزءاً من ذاته تشاطره ذكريات الأيام الخالية...

* روائي وقاص وباحث فلسطيني مقيم في سورية.

يا بيتنا الحبيب.. هذه آخر ليالينا معاً... غداً على أية حال تكون أنت..؟ وأي مكان ترى سوف يؤوينا نحن..؟ يا رفيق السنين الطوال، الليلة نفترق إلى غير لقاء..

القمر يطل من وراء التلال الشرقية كقرص من النحاس، تكتنفه سحابة داكنة. قالوا إنهم نزلوا هناك.. أعجوبة كأساطير الأولين.. في لحظات هبوطهم على القمر، يصبح منزلنا أنقاضاً.. مناسبة فذة لتأريخ الحدث السعيد.. صنع الحضارة هنا وهناك..!

الدموع الزاخرة تتدفق كلما تزايد الغليان في الأعماق..

تحس حركة من خلفها..

ـ أحمد؟.. ما الذي جاء بك الآن.. ألم تكن نائماً يمّه..؟

اقترب الصغير يدرج نحوها وهو يفرك عينيه.

ـ حافي أيضاً.. سيقتلك البرد لأنك لا تسمع كلامي..!

التصق بها وهو بين اليقظة والنوم.. دفن رأسه في طيات ثوبها يمسك طرفه بأنامله الدقيقة... أراحت كفها على رأسه، تداعب شعره، همست في يأسٍ وأسىً:

ـ «ماذا أصنع غداً...؟».

سؤال تردده للمرة المائة.

أين أذهب..؟ أي مستقبل ينتظرنا؟ حتى هذا البيت الذي يؤوينا سوف يذهب هو الآخر، كما ذهب من قبل «أبو محمود» شهيداً. التحق أخي خالد بالمقاومة. لم يبق من الأهل أحد.. جيراننا طيبون حقّاً، وهم لن يتأخروا عن مساعدتي حين تقع الكارثة.. كل بيت تحل به المصيبة يلقى أهله من الجوار حدباً ورعاية.. ولكن إلى متى تستمر المساعدة الشحيحة المتاحة؟ أيام..؟ شهور..؟ ثم ماذا؟ ثم يصيبهم ما أصاب الآخرين من قبلهم.. نصف منازل غزة أصبحت أنقاضاً.. جدرانها تهاوت، شوارعها تمزقت كورقة تين هشمتها رياح الخريف.. سوف يتكرمون علينا بخيمة في المخيم الجديد... هذا كل ما تستطيع عمله من أجلنا الهيئات الدولية.. أتراها تفعل ذلك عطفاً على الإنسانية المعذبة حقّاً...؟ أم تراها، مرة أخرى، لعبة القاتل يمشي في جنازة القتيل...؟ أم هي دموع التماسيح، إمعاناً في التستر والخديعة...؟

آه... من يصدق أنني لم أبلغ الثلاثين بعد.. وجهي الشاحب هذا، خصلات الشعر البيضاء... هذا الذبول في العينين بعد أن كانتا مضرب المثل بين أترابي في النضارة والجمال، حين لم تكن الأحزان قد عرفت إليهما (سبيلها) بعد.. قالت لي أم أيمن هذا الصباح بدعابتها الحلوة المألوفة وهي تخفي حزنها الدفين:

- توشكين أن تصبحي عجوزاً مثلي يا سلمى.. انظري إلى الشعر الأبيض في مفرقك... احملي هموم الدنيا كلها على رأسك يا حبيبتي، لنرى في النهاية ماذا تستطيعين أن تفعلي...

الصوت الملائكي يوقظها:

- أين سيارتي..؟

الخنجر يغوص عميقاً.. يمزق القلب.. أليم.. أليم. أين سيدرج بها غداً..؟

- لعبتك فوق السرير يا أحمد... اذهب إلى سريرك يا أمي، خذها ونم... ضعها في حضنك...

أرخى ثيابها وانسل إلى الداخل.. ثم عاد يحمل لعبته...

- ألم أقل لك أن تضعها في حضنك وتنام؟

كأنها لم تقل شيئاً.. أخذ يملأ زمبرك اللعبة، ثم يطلقها لتدرج على الشرفة، لتتوقف عندما تصطدم بالحائط، يعدو إليها ليحضرها، يملؤها.. يطلقها من جديد... مرسلاً معها ضحكاته المفعمة بالفرح.. يجري وراءها.. يدركها عندما تصطدم بالجدار.. يضحك مزهواً بانتصاره..!

همت «سلمى»أن تنتهره، كعادتها خشية على دهان الجدار، كانت تحرص على أن تظل الجدران لامعة نظيفة، لا خدوش فيها.. الدهان أبيض، يجب أن يظل ناصعاً..!

أين سيدرج بلعبته غداً..؟ رباه.. أين..؟

* * *

قال لها مختار الحي عصر ذلك النهار:

- دعوا لهذه البائسة بيتها، سيما وأن غداً يوم عيد..

رد الضابط وهو يقهقه عالياً:

- ومن قال لك إننا لا نريد أن تكون أعيادكم مآتم يا مختار؟.. كل ما يسوؤكم يفرحنا، كل ما هو شر لكم هو خير لنا، والعكس بالعكس.. معادلة صحيحة يا مختار، أليس كذلك؟..

قال المختار، في محاولة أخيرة، متجاهلاً لؤمه المعهود:

- ولكن ما ذنبها هي؟.. إنها لم تقل للناس قوموا بمظاهرة.. كما إنها لم تطلب إلى ذلك الشاب أن يقفز إلى شرفة منزلها عندما أطلق جنودكم النار على المتظاهرين..

قال الضابط محتداً:

- وهل بوسعك أن تنكر أنها كانت تضمد جراحه؟

* * *

الأشعة القانية تحولت إلى فضية، السحب الداكنة تنهزم أمامها.. النجوم الباهتة تتلاشى في غمرة الضياء.. صرير اللعبة من خلفها وهي تدرج على البلاط.. ضحكات أحمد تعلو وتنخفض تباعاً مع حركتها.. الدبابة مثل كومة من الفحم الأسود ما تزال هناك رابضة تتربص...

صوت رصاص متقطع يأتي من بعيد... ربما كانوا الآن يقتلون أحداً.. أو ربما كان الفدائيون ينفذون عملية. تعود الصورة إلى ذهنها بإلحاح، ذلك كله حدث في الظهيرة، منذ ساعات فقط...

الهتاف يأتي من بعيد قادماً من الطرف الغربي للمدينة.. تبادر إلى إغلاق الراديو.. تطفئ فرن الغاز حتى لا يفور حليب أحمد، تهرع إلى الشرفة. الغبار يملأ الفضاء... النساء والأطفال على الشرفات.. الأصوات الثائرة تقترب.. ترهف السمع، الهتاف صاخب لكنه غير واضح.. ماذا يقولون؟ قطعاً هم يندون بالاحتلال كالعادة.. الأصوات تعلو وتعلو.. التفاصيل تتضح أكثر فأكثر.. أعلام مرفوعة.. رجل يحملونه على الأعناق، يهتف بشعار تردده جموع المتظاهرين من ورائه، ملوّحين بأيديهم مندفعين بصدورهم.. فدائيون.. كلنا فدائيون...

تختنق الغصة بالفرحة في حلقها.. ها نحن نصنع شيئاً.. وشيئاً رائعاً... من قال إن رصاصهم يحسم المعارك..؟ صوت الرصاص يختلط بصوت الجماهير.. إنه أعلى ولكنه سريع التلاشي.. الهتاف يتردد في سمعها موقعاً موزوناً.. عميقاً راسخاً.. صامداً متحدياً...

أصبحت الجموع الغفيرة تحت الشرفة.. الجماهير كالطوفان... ثورة الإنسان هي الأقوى دائماً.. هكذا قال لي خالد يوماً..

قفز شاب إلى الشرفة، قطرات دم من يده رصّعت البلاط...

معذرة يا أختاه.. اضطررت للجوء إلى منزلك..

للحظات لم تتمكن من أن تقول شيئاً. ألجمتها المفاجأة.. لكنها سرعان ما أحست بواجبها نحوه... بل خفق قلبها عطفاً عليه... ودعت الله في سرها أن يحميه..

ـ ادخل يا أخي.. ادخل.. هذا بيتك.. اجلس.. استرح على هذا المقعد.

وجهه الأسمر المستطيل محتقن.. عيناه حمراوان والعرق يغسل وجهه. شعره الفاحم تتسدل خصلات منه على جبينه وفوق أذنيه، يقبض بيد على يده الأخرى، يصرُّ على أسنانه، يعضُّ شفته السفلى:

ـ لعلي أزعجتك يا أختاه..؟

ـ أبداً.. هذا أقل ما عليّ أن أفعل من أجل أخ مناضل.. انتظر قليلاً من فضلك..

عادت بعد لحظات تحمل لفافة من الشاش وزجاجة دواء، ولكن قبل أن تمد يدها ، كان جنود الاحتلال يقفزون إلى الشرفة ، صائحين:

- ارفعوا أيديكم.. وأنت أيتها المرأة ارفعي يديك..

مثل كابوس رهيب.. كحلم مرعب لا يود المرء أن يستعيده في ذاكرته... لكنه مع ذلك يعود إليه رغماً عنه.

حتى اسمه لم تعرفه ، يمضي معهم رافع الرأس ، شامخ الجبين ، يقذفهم بنظرات حقد قاتل ، الهزيمة تتبدى على وجوههم رغم البنادق ، وبوارق النصر تتراءى على هامته على الرغم من الجراح.



لا حركة من خلفها ، تلتفت وجلة ، تنادي:

أحمد..تعال يمّه؟

جسده الصغير مسجى على البلاط. ركبتاه مطويتان ، مغروستان في صدره.. وبسمة ملائكية على شفتيه المطبقتين ، واللعبة عند قدميه.. حملته إلى سريره في أناة ، محاذرة أن يصحو ، دثرته بلحاف سميك..

ربتت على وجنتيه ، طبعت على خده قبلة ، ثم عادت إلى مكانها من الشرفة.

القمر يتسلق قبة السماء ، والكتلة السوداء ما تزال رابضة عند المنعطف. لم تنم سلمى.. كما لم ينم القابعون في الدبابة. هي تحرس آمالها وهم يحرسون حديداً وآلات دمار.. خيالها يطوف الكون كله ، الأرض والقمر والسماء ، يحملها الأمل الحزين على أجنحته ، الأمل في غدٍ أفضل.. في نصر لا بد أن يجيء ، أفكارهم حبيسة جدران حديدية ، تصور لهم أشباحاً مرعبة ، حيث لا أمل ولا خلاص ، يتلفتون في كل لحظة من حولهم.. يتمثل لهم الفدائي في كل شيء.. في همسة ريح أو مواء قطة.. في حفيف شجرة أو صرير باب...



تجمّع الناس في الغداة قرب منزل سلمى يلقون عليه نظرة الوداع... بعد ساعة لن يكون قائماً هذا البناء..وسلمى بينهم تمسك بيد أحمد... يظن الصبي أنهم سيحضرون عرساً. مامن أحد يقول شيئاً.. الصمت مطبق.. النظرات وحدها تتكلم.. تكاد لا تصدق أن من يفعل ذلك يمكن أن ينتمي إلى البشر.. أهذه حضارتهم...؟ أي قلوب يملك هؤلاء..؟ أحقاً سوف يطيحون بشرفتنا؟ بقرميدها الأحمر ، بأصص الزهر المرصوصة هناك؟ بشجرة الياسمين؟ بالسرير الصغير..؟.. بغلاية الحليب..؟ بأشياء أحمد الوديعة.بلعبته الأثيرة..؟

قال رجل مكفهر الوجه من بين الحاضرين:

ـ ليكن.. لينسفوا البيت.. أيها الأخوة.. ماذا يهم..؟ الحجارة هي الحجارة سواء أكانت على هيئة بناء، أو كانت متناثرة أنقاضاً وضع الحجارة على هذا الشكل أو ذاك لن يغير من مصيرهم المرتقب، في المدى المنظور أو في المدى البعيد.. لن يغير هذا في النتيجة النهائية شيئاً...

الجنود يحيطون بالمنزل شاكي السلاح. على رؤوسهم خوذ حديدية كأنهم في ميدان معركة، ينظرون إلى الجمهور بقلق، تفزعهم النظرات الجامدة الحاقدة اللا مبالية.. تقول لهم:

«افعلوا ما شئتم فنحن باقون.. اقتلعوا الحجارة.. اهدموا المباني.. اجتثوا الأشجار.. مزقوا وجه الشمس إن استطعتم... لكننا هنا باقون..!».

كان النشيد الصامت أقوى من صوت الديناميت المتفجر... هرعوا إلى عربتهم المصفحة.. تحول البناء في لحظات إلى أنقاض.. تصاعدت سحابة غبار، أخذت ترتفع شيئاً فشيئاً... وتحرك الجمهور يحتضن سلمى بقلوب تخفق، وهي تمسك بيد أحمد، اللعبة تحت إبطه، وبيده الأخرى كسرة خبز.

□□

القصة..

وشـــــاية..

◻ عمر الحمود *

لو ملكتُ ناصية اللغة لاستطردت من ذاكرةٍ لاتنسى الفجائع :

زوّجوني لرجلٍ عجوزٍ، وعرضتُ له جمالاً لم يرَ النور قطّ، فأنا في عنفوان الصبا وزهوة الشباب، يحاول جاهداً أن يشتعل ليلتحم بي، يبرق بسرعة، وينطفىء بسرعةٍ أكبر، ويغرق في بحيرة ثلجٍ لاهث الأنفاس، يعاين تدويرة وجهي ورقّة خديّ وسواد عينيّ، يجدني زبدة ربيع تذوب تحت شمس الشهوة، ولايمتدّ إليّ ظلّه، يحسّ بالخذلان، وأنّ جسده الهرم تقلّص إلى قزمٍ خامل، ووجهه جفّ كجلد شاةٍ جرباء، ويرى جسدي المرمري يتطاول، ويتضخّم، ويكبر قلعة تضجّ بالبياض والحياة، فكيف يُوقف هذا الضجيج؟!....

ويترك فراشي خجلاً كفارسٍ مهزوم.

وفرشَتْ عرّافة سابلة رقاعها المزدحمة بالودْع، قابلتها برموزٍ بروج وكواكب، قرأتْ طالعي، أخبرتني بأمورٍ عديدة، لم أصدق، لاحظَتْ ذلك، وهي التي عركتها الحياة، فركّزتْ عينيها الضيقتين على عينيّ الواسعتين، وبدرْبة قرأتْ سطوري، تنبّأت بالباطن تحت الظاهر، ومايرد في القلب من خواطر، وجدتني حيرى ضائعة، شهقْتُ مشككة، لمسَتْ ذلك، وقالت بلسانٍ كالمبرد: أنا أقرأ المسطور ولا أكتبه يامزيونة.

= هذه قسمتي وهذا نصيبي.

ـ كلّ شيء قسمة ونصيب، ولكن لكلّ داء دواء.

= اذكري الدواء.

ـ زوري حكيمة الغجر، إنها ملاذ الموجوع، تعالج العواقر والمصابين بالعين والمخاوين والممسوسين.

---

* قاص وروائي من سورية.

= أخبريني عن مكانها.

ـ تركن بخيمة خيش مرقّعة في آخر مخيّم الغجر.

وجدتُ حكيمة الغجر تمسك بذراع صبية، وتغرز الإبرة في جلدها وفق مسار مرسوم في ذهنها لتشكيل وشم بدائي، وتعضّ الصبية على شفتيها كابتة الوجع، وتذرّ الحكيمة مسحوق (النيل) على مكان الغرز حتى يزرقّ أثره، وترحل الصبية فائرة فرحة بوشم أزرق يَلْفتُ النظر إليها، فتقدّمْتُ من الحكيمة، عرضْتُ معاناتي عليها، وقلت لها برجاء: أرشديني إلى الدواء.

ـ إنه دواء مجرّب أعدّه خفيةً لوجهاء يدفعون الغالي والرخيص ليحفظوا مياه وجوههم أمام عشيقاتهم.

= للوجهاء عشيقات؟!.

ـ عشيقات حلوات كبدور السماء ومحظيات حارّات كجمرات الغضا.

= زوديني بالدواء؟.

ـ عندما يتدوّر القمر بدراً كقرص الجبن الأبيض أحضّره على عبق البخور، وهو شرابٌ يُؤخذ مع لحسة عسل مصفى أو مع فنجان زنجبيل لاذع، ويعيد القوة الغائبة في العجزة، وينشّطهم، ويجعل الواحد منهم يصهل كالحصان.

= أخاف مضرّة بزوجي؟.

ـ أنا لاأضرّ بشراً، أصناف أدويتي تشفي الأرواح والأجساد، زارني أحدهم، قدّم لي صرّة مال، وفوقها جرّة بحجم فرخ العصفور وقال لي بصوتٍ خفيض: فلان الذي يتداوى عندك وضع عينه على (المشيخة)، ولايجتمع حصانان في مربطٍ واحد، ضعي له ذرات من هذه الجرّة مع دوائك، وسيتركها، ففي الجرّة مسحوق الكراهية خلطه ساحرٌ مغربي، وعند النجاح لك مني مبرومة ذهب.

لم أعده بشيء، قلت له بلينٍ وهدوء: سأفكّر.

وحين ابتعدَ وضعتُ ذرّاتٍ من المسحوق الكرزي على رغيف خبزٍ أسمر، ودفعته لجروٍ، فتلوّى الجرو بوجع، ومات مسموماً، ووهبتُ المسحوق للقوارض والقوارس!.

حديث الحكيمة وجد صدىً لديّ، حديث يُدفيء المقرور، يشفي العليل، ويعيد الضياء لأقماري الشاحبة، ودسّت الحكيمة في جيبها ماجادت به يدي، ثمّ مزجت الشراب مع عسل بشهده، وسقيت الناتج لزوجي سبع ليال، وفي الليلة الثامنة أكثرْتُ من حنّاء حجازية، وكعروسٍ تنتظر ليلة الدخلة أمضيت ساعات بين استحمامٍ وتعطيرٍ وتكحيل، وحفظت كلاماً يليق بما أنتظر، وارتديت القميص الزهري الذي يحبّه زوجي، وراودته عن نفسه كما أوصتني الحكيمة، انبهر، وعاين ثماري الناضجة كأنه يراها لأول مرة، حاول فعل شيء

مرتقب، فزرعت دربه بريحان أخضر، وظلّ بارداً ما في رماده جمرة، لم ينفعه الشراب، وابتعد عنه مراده بعد الأرض عن الشمس، ولولا الحياء لوقع طريح الفراش أو هام على وجهه في الأزقة والحارات.

وبعد احتراق داخلي فاض كيل صبري، فحدثتني نفسي، وأنا أتأمّل بشائر تجاعيد تنال وجهي : أنت بحاجة إلى صدر حيٍ دافىء وقلبٍ نابض دافق، أرضك بور، فمتى تُزرع؟!.

تحرري من خمول هذا الرجل الهرم.

انتبهْتُ إلى قول نفسي الأمّارة بالسوء، فلمتها، وزجرتها بقسوة لتعقل.

ويتودد أحدهم إليّ، ويتصيّد فرصة للقائي، وهو على علمٍ بمعاناتي.

ضبطته ذات ضحى يتلصص عليّ، يقف على دكّة تكشف فناء داري، والدور متلاصقة في البنيان هناك، عرفت أنه رآني، وعدت راكضة في وقتٍ خرج فيه زوجي إلى أرضه الزراعية يتبعه أزواج من الماعز!.

جمد مأخوذاً، ارتسمت صورةُ جسدي الفتي أمام عينيه سعير غواية، عظيم المفاجأة دوّخه، ووفرة ملاحتي جذبته، بات يترصّدني، يوجّه إليّ نداءات صامتة حارة للقاء عاجل، فغاب زوجي في زيارةٍ إلى قريةٍ أخرى، وأنا على يقينٍ بأنّ القرية لن تتركه يعود قبل الصباح رأفة بسنّه، وعند العشاء صرخت لمرور ثعبان أمام غرفتي، فحضر المتلصص، صرخاتي نزلت حبات غمام على جوفه العطش، كنت خائفة، وأخبرته بأمر الثعبان، ولايوجد غيري في الدار، بحث عن الثعبان، لم يجده، اختفى في أحد ثقوب الجدران الكثيرة.

التهم مفاتني بعينيه، ونارٌ تتقد في جسده، وتُلهب غريزته، فتناول طاسة ماء من دنٍ فخاري، أودع مافيها في جوفه، ولم تلطّف ناره!.

رغب بالبقاء، ملامح وجهه تفضح دخائل مشاعره، وبلا دعوة اقتعد سجادة غرفتي قائلاً بوقاحة : أنت امرأة تملأ العين.

وأومأ لي لأغلق الأبواب الفاضحة، وأسدل الستائر الكاشفة!.

حينها استيقظ في الرقيب الداخلي، وأشهر تحذيره، فوثبت كالملدوغة : اخرجْ ياداعر، استعجلْ قبل أن أجمع عليك الحارة.

وخرج راكضاً كالمطلوب بدم.

واختلق مناسباتٍ للقائي، وسعى لاصطيادي مرة أخرى، فخيّبت سعيه.

كنت محظوظة بسلامة سمعتي وكأني استيقظت على ليلة القدر.

نبّهني الله من سهوةٍ تفتح الأبواب لشهوةٍ تتبعها خطيئة، فيستحق أن أقنت له وأتوب إليه.

وسالت دموعي تنقّي الروح والجسد، وأقسمْتُ أن أصبر على علّة زوجي ولو عشت عمراً كعمر نوح.

ظلت الحادثة جمرة خامدة، تنتظر وشاية حاقدة لتشتعل، وتحرق ماحولها، ولم يتأخر النمّام عنها، ففي غروبٍ دامٍ نفخ عليها بلؤم، ووضعها أمام زوجي على طبقٍ من خبث، فأتته ضربة رمح مسموم، قصمت ظهره، وخلخلت توازنه، أيقظت مواجعه الغافية، كان يشعر بنفوري منه، ويسمع كلمةً من هنا وكلمة من هناك، ويكذّب أذنيه: افتراءات وأباطيل وإشاعات كاذبة من حفنة أدعياء. .....

كان يراني ملكة بتاج العفاف، وفقدت تاجي!.

ظنّ أني سقطت من علو الطهر إلى قاع العهر، فالتقطني الفاجر؟.

وأعلن النفير عليّ:

ماذا كانت تفعل في غيابي؟!.

هل كانت تتحدث بطلاقة، وتضحك برغبة، وتفتح بابها لمن تشاء؟!.

كلّ ذلك الخراب حولي، وأنا غافل!!.

ثار هائجاً قبل أن يسمع دفاعي ويعلم بتوبتي، وجنّ كسبعٍ جريح: يالني من أهبل، وثقت بك إلى أقصى حد، وقابلت ذلك بالخيانة، أنت طالق، طالق، طالق.

كنت أقف على جرفٍ، فهوى الجرف، منحوسة لابخت لي، أين أذهب بعد هذا العمر، ستكون نظرات الناس حولي زوابع اتهام، غبارها أحمر كاوٍ، يجتثّ صفاء نهاري، ويرمّد أشعة الشمس فيه، وتلوكني الألسن بلا رحمة، وأظلّ مطلّقة منبوذة، أقتات انكساراتي المتوالية، هذا إن لم ينحرني خنجر أو تفتت قلبي رصاصة.

كنت أصبر من جمل، تعذّبت كثيراً، احتملت أن لاتنبض الحياة في رحمي، وآلام العقم أشدّ من آلام الولادة، زرتُ طبيب البلدة زياراتٍ وزيارات، ونشر لي وصفاتٍ ووصفات، وراجعت حكيمة الغجر مراتٍ ومرات، وفي كلّ مرّة تؤكّد الحكيمة أنّ العلاج سينجح، ويمنح العجوز قوة السباع، وتشاطرتْ عليّ، بصّرتْ، ونجّمت، وبخّرت بالعود خلطات الأدوية، وحصّنتها بأدعية تجلب النفع، وتدفع الضرّ، ولم تمطر غيوم زوجي قطراتٍ على سهولي الخصيبة، ويرفض زيارة أي معالج، فهو رجلٌ كامل الرجولة والخلل في المرأة في قناعته، يكابر، ويدير ظهره لي، يجمع شرازم روحه، وينام متعباً مقهوراً كالقتيل، ولن يُصلح العطار ما أفسد الدهر!!.

وتساهر خيباتٍ تسكنها، وتتحسّر على خصوصياتها التي استبيحت، ويبلل وجهها البضّ ندى حزن شفيف، وتدعو على الواشي بالهلاك:

(ليت الله لاخلاك ياواشي الغروب

تاخذ حكي وتجيب وتخشّن القلوب)

□□

القصة..

الوشـــــاح البنفســـجي

□ فائزة داود *

وقف صالح بلباسه الميداني على عتبة باب المستشفى الرئيسي وراح ينظر أمامه فرأى بشراً طوالاً وقصاراً ومتوسطي القامة يدورون في أرجاء البهو، دقق النظر في الوجوه وكانت متشابهة، جميعها مدثرة بغلالات الحزن وعلامات الدهشة، تلاشى بين الجموع ومشى، وجهته الغرفة الزجاجية حيث تعمل فتاته الشابة، وقف على بعد خطوات من الغرفة وراح ينظر إلى ليلى المشغولة بتعقيم قطع الشاش رآها وهي تحرك يديها، وترنو إلى البهو المزدحم، مشى حتى صار بمواجهتها، توقفت عن العمل، فركت عينيها اذ ظنت للوهلة الأولى أن السهر والتعب جعلاها ترى صالحاً أمامها، تراجعت إلى الوراء حين دققت النظر في وجهه واستغربت أن يكون في تلك الهيئة الغريبة، اعتقدت ليلى ان الوجوه التي تمر من أمامها جعلتها ترى وجه صالح مغبراً ومتعباً، وحين نقر على الزجاج علمت أنها أمام حقيقة فهتفت تسأله إن كان قد نزل إليها من السماء، أخبرها وهو يستند على باب الغرفة أنه قادم من معركةٍ استمرت طوال ليلة أمس، لم تسأله ليلى عن المكان الذي حدثت فيه المعركة، بل توقفت عن تعقيم قطع الشاش ثم عانقته وأمسكت يده وطارت به تشق بنفسها طريقاً تخرجهما من الزحمة الكثيبة بعيداً عن روائح الأدوية والمواد المعقمة، جلسا معاً على مقعد في زاوية الحديقة المحيطة بالمستشفى الحكومي، وهناك بدت ليلى فراشة ترفرف في الحديقة وقالت إنها تكاد لا تصدق ما تراه فهي لم تكن تتوقع قدومه صباحاً، بعد ذلك شكرته لأنه خلصها من زحمة

* قاصة وروائية من سورية.

المستشفى وأراحها لبعض الوقت من الوجوه الكئيبة . لم يقل صالح إنه سعيد بلقائها وقد عانى الكثير كي يصل إلى المستشفى، كما أنه لم يسكب على مسمعها عبارات الحب المعتقة ولم تتحرك ذراعه من أجل احتضانها، بدا صالح في تلك الزيارة المفاجئة مهموماً وحزيناً وبعد دقائق من الصمت راح يهلوس بحكاية بدت مفرداتها غريبة وأحداثها مفككة كان فيها جرذان يعيشون برحم الأرض ومصاصو دماء ينتشرون في كل مكان يقطعون الأثداء يجزون الشعور الطويلة والقصيرة يمزقون الأعناق الحريرية والخشنة . توقف صالح عن الحكي لحظاتٍ قليلة وعاد مرةً أخرى إلى حالة الهلوسة، أخبرها في أثناء ذلك أنه رأى مخلوقات غريبة تملك قوى تدميرية لم تتحدث عنها الحكايات القديمة ولم تذكرها الكتب الصفراء ولم تحدث في الحروب الكبيرة، وضع بعد ذلك يده على شعر ليلى الأسود وراح يحدق في الأفق المغطى بالغيوم السوداء ثم طلب منها أن ترسم لنفسها مستقبلاً لا يكون له فيه أي دور أو وجود لأنه بات واثقاً من أنه مقبل على حالة غياب دائم . تركته ليلى يكمل ما قدرت أنها هلوسات أوحى بها السهر وعادت بعد لحظات إلى الحديقة تحمل فنجان قهوة وضعته بين يديه ظناً منها أن الشراب الساخن سيخرجه من حالة الهلوسة؛ كرع المشروب الأسمر على عجل وعاد يؤكد لها أن حياته على كف عفريت وقد لا تراه بعد اليوم، وكان رد ليلى بأن ما يهلوس به تسمعه كثيراً من الجنود الذين يعالجون في المستشفى من جروحهم، ثم وصفت ما يقوله بهلوسات نتجت عن الجوع والتعب وقلة النوم ولذلك أخرجت من حقيبتها زجاجة عطر ورد الجوري ورشت رذاذاً خفيفاً على يدها وفركت بها أنفه وجبينه كي تخرجه كما قالت من حالة الهلوسة، بعد ذلك نزعت عن عنقها الوشاح الصوفي وفوحته برائحة الورد الجوري، ثم اقتربت منه حتى كادت أن تلتصق به، وكما يحدث في قصص الحب الرومانسية طوقت عنقه بالوشاح البنفسجي وطلبت منه أن يحافظ عليه كباقي الجنود، أنعشته رائحة العطر البلدي، احتضن يديها الصغيرتين ضغط عليهما كما لو أنهما وردتان مثقلتان بالعطر، عاهدها على الدفاع عن الوشاح والعطر كما لو أنهما ليلى والبندقية خطفت ساعة يدها نظره فأخبرها أن موعد ذهابه قد حان ثم أفلت يديها ومضى، راقبته وهو يبتعد عنها ثم دخلت إلى غرفتها في قسم الجراحة تعقم قطع الشاش وتطويها ثم تنضدها في العلبة الدائرية متجاهلةً نظرات الشفقة تنهال عليها من زملاء العمل غير عابئةٍ بشفاهٍ كانت تتمتم بكلمات تتنبأ بقرب تلقيها خبر استشهاده أو خطفه.

لماذا نسي الكلام الجميل؟ لماذا طلب مني أن أحذف صورته من لوحات المستقبل؟. انهمرت الأسئلة على رأس ليلى حين كانت تعقم قطع الشاش ثم تطويها وتضعها في العلبة المعدنية، ولكي توقف سيل الأسئلة المخيفة قررت أن تبحث عن برنامج ترفيهي ينقذها من

السقوط في جحيم الأجوبة المميتة، ضغطت على مفتاح التلفاز وراحت تبحث عن ضالتها من البرامج الترفيهية، استوقفها فيلم يعود تاريخه إلى زمن سينما الأبيض والأسود، كانت ليلى ما تزال مغرمة بأفلام الزمن الجميل ولذلك وضعت جهاز التحكم على الطاولة وراحت تتابع أحداث الفيلم القديم دون أن تتوقف عن تعقيم وطي قطع الشاش، علمت بعد دقائق من متابعتها للفيلم أنه يتحدث عن قصة حب تربط بين جندي وفتاة، ارتعشت أصابعها إذ تذكرت أنها شاهدت الفيلم من قبل وتحديداً حين كانت في المرحلة الثانوية، توقفت ليلى عن العمل ثم راحت تعتصر ذاكرتها كي تستعيد أحداث الفيلم، ولم تخنها ذاكرتها الفتية فتوقفت عند اللقطة الأخيرة أو ما يسمى القفلة التي تجمع البطلة بجندي آخر كان قد صدّ مع حبيبها عدواً حاول اقتحام حدود الوطن، وفي اللقطة الأخيرة يعيد الجندي إلى الفتاة وشاحاً كانت قد أهدته لحبيبها في إجازته التي سبقت استشهاده، أبعدت ليلى قطع الشاش عن الطاولة وتساءلت إن كانت قد استوحت من اللقطة الأخيرة فكرة الوشاح المعطر الذي طوقت به عنق صالح قبل ذهابه إلى مواجهة مصاص دماء يتلطى وراء جدار أو جرذ يكمن له في زاروب، مخلوقٍ مدمر يتحصن في الأنفاق، وانتابها خوف من ألا ترى صالحاً مرةً أخرى، كما بدأت تشعر بالندم على تطويق عنقه بالوشاح البنفسجي المعطر . أغلقت ليلى جهاز التلفاز وقررت أن تراقب الداخلين إلى المستشفى خاصة منهم الجنود في لباسهم الميداني، تحولت ليلى في عصر ذلك اليوم إلى عينين مفتوحتين تتفحصان الجنود وأنفاً لا يتوقف عن اختبار الروائح القادمة إلى المستشفى، كانت ترتجف خوفاً حين ترى جندياً جريحاً يدخل على النقالة المدولبة إلى قسم الإسعاف، عندئذٍ تلحق به كي تقدم له الإسعافات الأولية، تشم رائحته وعلى غفلةٍ منه تفتش جيوبه وحين لا تعثر على وشاحها البنفسجي المعطر تنفرج أساريرها وتتنفس الصعداء لكنها تبقى في حالة انتظار جندي آخر تخشى أن يكون قد حمل في إحدى يديه هديتها البنفسجية.

غابت شمس ذلك اليوم الخريفي دون أن تهب على المستشفى رائحة العطر الجوري أو يقف جنديٌّ أمام ليلى ليناولها الوشاح ويردد على مسامعها كلمات صالح الأخيرة، جعلتها حالة الطمأنينة تستجيب لحاجة جسدها للنوم، وضعت رأسها على الطاولة واستسلمت لغفوةٍ قصيرة داهمتها خلالها كوابيس غريبة ثم أفاقت على أصواتٍ تستغيث وهدير جعل كرسيها يهتز تحتها، نظرت حولها ورأت جدار قسم الإسعاف ينهار أمام عينيها تبع ذلك دخول رجال سود لم يكن صالح بينهم ولا حتى جندي يحمل وشاحاً بنفسجيا، قامت ليلى عن كرسيها لتسألهم عن صالح، انهال أحدهم عليها بعبارات بذيئة ثم دفعها آخر بعقب البندقية ورماها على البلاط الأبيض، داس على رأسها بيسطاره الأسود فغابت عن الوعي لدقائق رأت خلالها الوشاح البنفسجي يطير في السماء ليحط بعد ذلك على وجهها المهشم، ثم لم تعد ترى شيئاً لأن

حركة يدها اليمنى لفتت انتباه رجلٍ أسود عجل بإطلاق رصاصة على صدرها كي تموت بأمر الله ويعون البندقية المزخرة، ليقوم بعد ذلك بتمزيق ردائها الأبيض، وفي الصباح كان الهدوء قد عاد إلى المستشفى المهدم لأن بعض الرجال السود هربوا وأصحاب الوجوه المغللة بالحزن صاروا أمواتاً وثمة أحياء كانوا يبحثون عن جثامين أعزائهم بصمتٍ يليق بهول الصدمة ذلك أن بعض الجثامين لم يفلح تمزيق بياضها الناصع في طمس هوية أصحابها، على أن اللافت في ذلك الصباح كان في منظر المناديل الملونة والموزعة على وجوه المرضات الممددات على أرضية المستشفى، ثمة منديل بنفسجي كان يغطي وجهاً مدمى يقرفص بجانبه شابٌ في كامل عتاده الحربي ولم يكن صالح يحتاج إلى جهدٍ يذكر ليتعرف على وجه ليلى الممزق كما أن حراب البنادق فشلت في تشويه أصابعها الرشيقة رغم اختفاء إصبعها المزين بخاتم الحب الذهبي.

□□

القصة..

أنا وحفيدي..

◻ رياض طبرة *

قلت لحفيدي الافتراضي وكانت قد استبدت عنده رغبة عارمة لرؤيتي: سأحضر عيد ميلادك، وأقصّ عليك حكاية مرت، على أن تعتبرها يا قيس هدية قدومك السعيد، إلى هذا العالم، تتويجاً لبوح قلبين أحبا أن يكونا معا على الدوام.

وعلى الرغم من وعورة الطريق، وكان محفوفاً بالمخاطر وما يرافق مثل هذا السفر لمدينة تبعد مئة كم فقد عقدت العزم أن أعوّض له ما فاته المرة الماضية حيث زرت المدينة ولم ترتض نفسي لقياه وأمه هناك في مقر عملها.

ولم أتوان عن تجهيز مستلزمات السفر، على الرغم من تحذيرات جدته ومن حولي، وما طالعني به برجي فقد سمعت البراجة تقول، إن كنت على سفر فأجله لأن طالعك اليوم لا يبعث على الارتياح، ستكون الخيبة من نصيبك، قلت: ومتى كانت هذه الشمطاء تعرف غير صف المفردات والعبث بقلوب وعقول السذج من الناس، لا أنكر أني أصغي جيداً لكل من يلعب هذه اللعبة، حتى إنني لا أترك زاوية الأبراج في الصحف إلا وأتناولها بالمقارنة.

الخوف من الطريق مشروع فالخوف صديق يلازمنا من الفجر، لكن الخيبة المتوقعة ليست ذات بال، حياتي سلسلة متلاحقة من الخيبات حتى باتت الخيبة الجديدة تبحث عن مكان لها في نفسي فلا تجد فتعود خائبة، تتلاشى كفقاعة، أو كموجة عاثرة تتكسر على صخور الشاطئ.

ربما هي ساعات ثلاث لا أدري لكنها مرت لأنني انشغلت بالحكاية التي سأقصها على حفيدي، وكما توقعت وانتظرت فقد كان سؤاله الأول:

جدي ليش خالفت موعدك معنا ؟ أمي أخذتني معها على دوامها حتى شوفك، هيك يا حيف عالرجال ؟؟؟ قالها وغمز أمه التي تملّكها الارتباك وصارت في حيرة مرة. فويل لها إن نهرته وويل لها إن دعته يتمادى، مع أنها تعرف كم يسعدني ويثلج صدري مثل هذا التمادي.

قلت لحفيدي: حبيبي أنا لا أخالف موعداً وأمقت سلوك من يخالف موعداً، إنه عندي رجل متخلف، ببساطة هولا يعرف كيف يحترم الوقت، عنده العصر والمغرب والليل مواعيد،

* قاص من سورية.

أما أن يلتفت إلى ساعته فلا يكلف نفسه ذلك، لكني يا جدي وقعت في حيص بيص وقبل أن يفتح عينيه مستفسراً أو محتجاً قلت له: وهذه ستعرفها إن أحببت الاطلاع على العربية وما فيها من مفردات تموت كما نموت، وسأروي لك ما جرى ولك أن تكون مكاني.

عندما هممت بالذهاب إلى مقر عمل ابنتي سألتها عن المكان أجابتني ولم تدر ما حلّ بي من قلق وحيرة، قالت هو قصر الوزير.. قلت يا للطامة الكبرى.

قال حفيدي: وإذا يعني شو في عداوة بينك وبينه؟؟

قلت: لا تتعجل وإلا.... ورافق الابتسام لائي. صمت ورحت أقص عليه الحكاية:

كان يا ما كان في قديم الزمان، قاطعني حفيدي: قديمة جدي بطلّ هالأسلوب... ما فيكم تحكو عن الحاضر بلا هالاستعانه بكان وأخواتها، أحسست بصفعة قوية وأطرقت: هل يعقل أن هذا الجيل يمتلك وعياً أكبر من وعينا، وذكاء لا يسمح لنا أن نمرر عليه جزعنا؟؟ لكنني فرحت للصفعة ربما كنت كغيري بحاجة لها وتابعت متجاهلاً عن عمد ما قاله:

وكان الملك واسع الاطلاع محباً للعلم، يبحث عن وزير يدير شؤون الناس ويتدبرها ببريق خبرته وذكائه وحسن تصرفه. ولأنه لم يجد ضالته قرر أن ينزل إلى الأسواق ويرى أحوال الناس ويطلع كيف يتعاملون، ولم ينس أن يتخفى بلباس لا يلفت نظر السوق ومن فيه من تجار وزبائن وعسس.

وفي زيارة عند ظهيرة يوم مشمس بعد غيث أدخل السرور لقلوب الناس لفت رجل طويل عريض المنكبين انتباه الملك، لا تخلو مشيته من حيرة، ولا هامته من انكسار، وكلما خرج من حانوت أو متجر كبير ازداد شحوبه. أحسّ الملك أنه طالب حاجة، تقدم منه وسأله:

ـ هل لي أن أساعدك؟ وأنا خبير متمرس في هذا السوق من أوله إلى آخره

ـ لابد لي من أن أشكرك أولاً ثم إني أبحث عن عمل، هل تعينني في تأمين مرادي؟

ـ لك ما أقدر عليه فأنا مثلك أبحث عن رجل يحرس مالي ويصون عرضي ويكون وفياً لي. سأقوم بما عليّ وانتظر منك أن تقوم بما عليك.

ـ أخذ الملك الشاب الذي توسم به الخير جانباً ونقده من الليرات الذهبية ما يكفي للفرار بها، إن طاوعته نفسه الأمارة بالربح غير الحلال، أو استسهال الحصول عليه بأقصر السبل، وقال له بهذا الحانوت لك ضع فيه ما شئت مما يحتاجه الناس، واحسب نصيبي منه وسأمرّ كلما هلّ الهلال فأراك وأنال حقي.

سرّ الشاب كثيراً ولم يصدق ما فتحه الله عليه من خير عميم وراح يخلص الاخلاص كله لعمله وللقسمة، حتى ذاع صيته وانتشر بين الباعة الكبار فصاروا يغدقون عليه بضائعهم حتى كاد يكون بيضة القبان في السوق، والحكم الفصل بين المتنازعين فيه.

دعاه الملك إلى ديوانه فبدا منه حسن تصرف وكياسة زادت من إعجاب الملك به، ثم بادره : سأعهد لك بالوزارة تدير شؤونها فحضّر نفسك لها، وتدبر شؤونك واطلب ما شئت من عون.

رد الشاب الذي صار وزيراً بطرفة عين بانحناءة تنم عن أدب جم وبدت علائم السرور واضحة عليه، لكنه تسمّر في مكانه وبدت الحيرة عليه، قال له الملك ما بك يا وزيرنا الطيب أراك وكأن الفرح عقد لسانك؟

قال الوزير: يا سيدي لي حاجة لو تكرمت بالنظر فيها.

قل، قال الملك :

- إن عهداً بين ولي نعمتي وبيني ألاّ أدع رزقه دون إذن منه، وأتمنى أن أنال موافقته على عملي.

قاطعه الملك بتجهم: وهل تريدني أستأذن واحداً من رعيتي في شأن من شؤوني. ...

انحنى الشاب حتى كادت هامته تصل إلى القاع، سيدي إنه سيعدني ناكث عهد ومخلف وعد ولن ترضى بي وزيراً، فلا يليق بملككم أن يضم واحداً لا يؤتمن على أرزاق الناس.

قال الملك: اطلب من يحضره الآن إلى القصر وأبلغه ما تشاء. ..

- لكنني لا أعرف بيته، ولا مكان سكناه، أمهلني يا سيدي حتى يهلّ الهلال، ويحضر صاحب الحانوت فأستأذنه إن سمحت لي. ..

قال الملك: لك ذلك، على أن تأتيني فأعلنك وزيراً.

انحنى الشاب مودعاً، وراح ينتظر قدوم الهلال حتى إذا أطل بهيّاً لم ير من إطلالته غير همّ ونكد، وحيرة ما بعدها حيرة، فصاحبه لم يحضر وما عليه إلا أن يمتثل لإرادة الملك. وهذه هي المرة الأولى التي يتخلف فيها صاحبه وولي نعمته، حزن حزناً شديداً وراح يحسب ألف حساب، ويعجب من هذا التأخر لكنه يعود ويمنيّ نفسه بأن عارضاً ربما اعترض طريقه، والغائب له عذره.

ظل الشاب ثلاثة أيام لا يدري ماذا يفعل، في صبيحة اليوم الرابع دخل رجل يبلغه أنه في حل من وعده، وأن صاحبه ترك له الخيار في أن يتصرف كما يشاء.

عمّ الفرح أرجاء قلب الشاب، صار بمقدوره أن يطيّر عصافير فرحه إلى أعلى فضاء، من الآن سيكون وزيراً في مملكة دخلها عارياً وفقيراً.

تسلم الوزارة وراح يخدم بكل أمانة وإخلاص وتفان في خدمة سيده الجديد، بعدما استأمن رجلاً يقوم مقامه في تجارته، يقتطع حصة صاحب الحانوت ويحرص على أن تكون تحت الطلب.

قال حفيدي: أي جدي مضت ساعة ولم تصل إلى السبب الذي دعاك لأن تخلف موعدك ماذا بعد هل هناك ساعة ثانية؟

قلت يا جدي: لم يدم الأمر على حاله، فالملك أعطى وزيره قصراً ليس قريباً منه، القصر كان علامة فارقة في أطراف المدينة وكأنه على الأعراف الأرضية، هو الخط الفاصل بين حزام الفقر، وحارات الميسورين من التجار، والنبلاء، وأصحاب النفوذ، ومحدثي النعمة، اختاره الملك ليكون الوزير على مقربة من الجهتين، لعله يخفف من سطوة هؤلاء وغضب أولئك البائسين، الذين اكتووا بنار الغلاء بعد سنوات عجاف وقحط شديد، وضرائب فوق الضرائب.

وكانت مدن أخرى قد أنّت من الجوع، والجوع كافر كما يقال، ولم تجد غير تفجير بركان غضبها، غضبت من ماضيها من حاضرها من مستقبلها، من هويتها حتى إنها لم تعد تعرف غير الغضب.

حاول الوزير أن لا يصل الحريق للمدينة لكنه أخفق، فيد واحدة لا تصفق ولا تطفئ نيراناً، أخذت النيران تقدح شرارة من هنا ومن هناك شرارتين، والطامعون بالوزارة كثر.

وجاء يوم عسير، حدث شغب كبير، وكان الملك في صحة لا تسمح له بالحضور إلى قصره، وجاء من يقول له: إن الأمر بيدك، وهذه فرصتك فحوّل هذا الشغب لصالحك، دعهم يعيثوا فساداً حتى يستنكر الناس أفعالهم، أرسل عيونك، ولا تنس أن تشيع بين الناس أن مرضاً فتاكاً سيحل بالمدينة إن لم يكن قد بدأ فعلاً نظراً لخروج هؤلاء الرعاع عن طاعة الله والملك، الغضب الذي كاد يحطم الاسواق سهلّ اقتناع الناس بما أشيع مع أنهم يا جدي ليسوا بحاجة لذريعة، هم يصدقون ولا يصدقون. رفع قيس حاجبيه محتجاً مع ابتسامة جعلتني أرى حسنه اليوسفي بأبهى صوره الرائعة والمحببة لقلبي؛ شو بنا جدي صرت تغمق نسيت؟؟ كيف هذه يصدقون ولا يصدقون، ما فهمتها؟

ستفهمها يا جدي عندما تبحث عن شيء ولا تجده، فيما تتلفت من حولك فتجده بين يدي من بيده المال، أو كان جد له قد غنم شيئا في الحرب أو تاجر بقوت الناس وصار ثرياً.

لم يدعني قيس أكمل وقال بنبرة حازمة : جدي تعملهاش سيرة عنتر طلقت مرارتي وبعدك بأولها.

هنا كان علي أن أتعجل في البيان:

قلت يا جدي انقسم التجار بين خائف وطماع، ولما أحضرهم الملك إلى ديوانه لم يجدوا غير الوزير يلقون عليه تبعات ما جرى، ولما التفت الملك الى وزيره كانت صدمة قوية في نفسيهما فقد بدا الوزير غير آبه للاتهام ولا لتبعاته لأنه يعرف أن لا ذنب له في ذلك.

وكان الملك غير مصدق لكنه أراد أن يرضي التجار ليعملوا على تهدئة الخواطر فهم العصب في المدينة وهم المرآة.

أحس الوزير أن أيامه باتت معدودات ليس في القصر بل في المدينة فتعجل الرحيل، وكان أن رحل إلى مدينة يطلب الرزق.

تعجل الملك في مصادرة القصر وحوله إلى دائرة لجباية الضرائب هل أدخله يا جدي؟؟؟

□□

نـافـذة..

تحطيم الأيقونة التوراتية بعنف صادم!

□ جينا سلطان*

تدور الأيقونة التوراتية حول إله الصواعق والرعد والغضب الذي تعرفه الكنعانية باسم ألوهيم أو "يهوه" وهو أحد ثلاثة آلهة سومرية قديمة، إله الشر الذي لا يرتوي أبدا من دماء القرابين والضحايا.

يدخلنا تفكيك الأيقونة التوراتية الملغزة في متاهة الغواية الكبرى، وهو ما فعله الأديب البرتغالي الكبير خوسيه ساراماغو في روايتيه "قايين" و"الانجيل يرويه المسيح" وبجرأة غير مسبوقة. إذ تناول مفاصل التاريخ التوراتي الحاسمة ليناقش فعل القتل كحرية توسوس للإنسان الممتحن بالخلاص، متخذاً من قايين مثالا للبطل الأسطوري الذي دشنت جريمته فجر التاريخ الإنساني. وبالمقابل يتخذ من شخص المسيح مثالاً للشهيد الذي يفدي الإنسانية ويفتتح بوابات الغفران والشفاعة.

***

ماهية القربان التوراتي كما عرفها ساراماغو

يتلون خطاب "ساراماغو" الروائي بالغواية الفكرية المحرضة على البحث والمساءلة، لذا يدشن روايته "قايين" بإغواء حواء للكروبيم آزائل استجداء للطعام، مما أوقد شرارة حرب الأجناس، فملأت صفحات التاريخ بالدوران والتكرار. وبينما آزائل الملاك العاص يفتتح تجارة الجسد، تستبق إشارة غامضة الأحداث لتعلن عن ميلاد زمن متداخل يشهد نواسانه مراقب أزلي يدعى قايين.

---

* باحثة من سورية.

يتغلغل "سارامـاغو" في مسار الأحداث التوراتية ليفسر موقف قـايين وشعوره إزاء نبذ الإله التوراتي/السيد لقربانه، ويتوقف ملياً عند الازدراء والتجاهل الذي يلقاه منه، ويجعله متلبساً لموقف هابيل: فبدل أن يشفق على حزن أخيه ويواسيه، يسخر منه، رافعاً من قيمة نفسه، معلناً أمام قـايين المرتبك والحائر، أنه المختار من الإله..

انعدام رحمة هابيل، والتبجح والازدراء منح "سارامـاغو" الأذن بتسويغ فعل القتل، وإلقاء تبعاته على عاتق السيد باعتباره المذنب الأول لأنه دمر حياة قـايين. وبذلك نهضت أساسات التمرد الأولى، وُمنحت صفة الحرية من أجل القتل، وترافقت بتحدٍ لإرادة السيد وسلطة كبريائه التي رفضت قربان قـايين، مع أنه قدم الشيء الوحيد الذي يمكنه تقديمه: البذور والسنابل التي نمت بجهده وعرقه. وهكذا أرسى الكاتب قواعد لعبته بين السيد ممثل السلطة وقـايين المتمرد الأول الذي أعلن: طوبى لمن اختار الغواية لأن ملكوت الأرض سيكون لهم، ثم غدا مدنساً للمقدسات. لكن تدنيسه برأي "سارامـاغو" لن يكون أعظم من سماح السيد بموت هابيل، الذريعة التي فجرت تاريخ الأضاحي البشرية.. قـايين قدم جوابه حين قتل هابيل لأنه لم يستطع قتل السيد، أما السيد فأقر أن "حصته من الذنب لا تغفر عن حصة قـايين منه"، لذا سيظل مدى الحياة تحت حمايته ورقابته.



بدء التيه التوراتي

رأى "سارامـاغو" في قـايين الإنسان المطارد الهائم على وجهه، الملاحق بخطواته عينها، الملعون قاتل الأخ، الذي كانت لديه مبادئ طيبة لا تتوافر إلا لقليلين. فقد نام ليلة طرده، كما يفترض بحجر أن ينام بلا مسؤولية، بلا وعي وبلا ذنب، وإن كانت أولى الكلمات التي قالها حين استيقظ: لقد قتلت أخي. وبدءاً من هذه الصورة يدخلنا "سارامـاغو" في قلب التيه التوراتي، وازدواجية المعايير الأخلاقية، التي ترسم ملامح الإله التوراتي أو كما يسميه السيد المتواري خلف قناع القسوة والتعطش للدماء.

وفي التباس متعمد يخلط "سارامـاغو" الأوراق ليسمي قـايين باسم هابيل، ويدخله أول تجربة احتكاكية مع أقرانه الخاطئين، في البلدة التي تحكمها ليليث سيدة الشهوة والفتنة، حيث يغدو أباً لطفلها، وتصبح هي أيقونة الأنثى المدانة في التوراة، ممثلة كل النساء. ومع أنها تتوقف عن التهام الرجال إلا أن قـايين يستأنف تيهه ضمن تداخل في الأزمنة يبلبل التاريخ.



مأزق الإله التوراتي

بحث "سارامـاغو" عن ماهية القربان في التوراة فوجده متجذراً كعادة، كتكرار للقصة ذاتها: البدء بخروف والانتهاء بقتل من يتوجب حبه أكثر من الجميع: الابن. أي أننا نكون قد وصلنا إلى أبراهام وابنه إسحاق

الذي يتجرأ ويسأل قايين: لو كان لهذا السيد ابن، هل سيأمر بقتله، فيجيب "ساراماغو" بخبث: المستقبل سيقول ذلك، فليس من مستحيل على السيد.. لنصل بعدها مع قايين إلى برج بابل، ومأزق اللغة الواحدة التي تشرذمت إلى لغات كي لا يبلغ البشر السماء. ويكون "ساراماغو" قد أضاف إلى السيد صفة الغيرة والحسد بعد أن سماه بالحاقد، معتبراً تاريخ البشر، تاريخ خلافاتهم مع الإله التوراتي، فلا هو يفهمهم ولا هم يفهمونه. ثم يعود قايين إلى أبراهام ويتوجه بصحبته إلى سدوم وعمورة، حيث أهلك السيد البررة مع الفاسدين دون أن يستثني الأطفال. ثم يدخل صحراء سيناء، ويصدم بأوامر موسى التي تخمد التمرد بدفع الأخ لقتل أخيه وجاره، لتبلغ التضحية ثلاثة آلاف رجل بمشيئة إله إسرائيل!

* * *

هوامش الأخلاق التوراتية

يناقش "ساراماغو" بسخرية هامش الأخلاق التوراتية؛ موافقة السيد على زنا المحارم كأمر يومي لا يستحق العقاب في تلك المجتمعات القديمة التي شكلها هو نفسه، يسوغه بأهمية انتشار الجنس البشري، سواء بالدافع النزوي أو بمجرد الشهوة، أو لما صار يقال في ما بعد من أجل صنع المعروف دون التدقيق لمن. وليبرالية السيد في مسألة صنع الأبناء لها علاقة بالحاجة إلى تعويض الخسائر من الموتى والجرحى التي تتعرض لها الجيوش الموالية والمعارضة كل يوم. مما يجعل من الحرب تجارة من الطراز الأول، وربما هي أفضل تجارة على الإطلاق، بالنظر إلى السهولة التي تكتسب بها، في رفة جفن، آلاف الأبقار والأغنام والحمير والنساء الأبكار، لذا يدعو قايين لتسمية السيد بإله الجيوش..

هشاشة الحياة الإنسانية

يتوقف "ساراماغو" ملياً عند يشوع لطرح هشاشة الحياة الإنسانية؛ فقد اعتاد القائد العسكري على أن يخلف وراءه آلاف القتلى بعد كل معركة، لكنه فقد عقله عندما قُتل له عدد تافه يتمثل في ستة وثلاثين جنديا. ولأجل ذلك رجم السارق جالب الهزيمة حتى الموت كي يهدأ غضب السيد، وانتصر في معركته بعدئذ ليسقط اثني عشر ألفا من الرجال والنساء. ومع أن مجازر المدن الأخرى التي تم جزر سكانها عن بكرة أبيهم، فاتت قايين، لكنه أكد أنه لم يشهد في جميع الأزمنة أعجوبة أعظم من تلك التي جعل السيد فيها الشمس تتوقف كي يتمكن يشوع من الانتصار على ضوء النهار في المعركة ضد الملوك الأموريين.

* * *

محنة أيوب

تحرض محنة أيوب قايين على المناشدة الحانقة لاستبدال الرعب والخوف المتواصل بالرحمة والنقاء الجديرة بالإله. فهو يستشعر أن السيد لا يحب البشر، وصممه إزاء

معاناتهم خير دليل على ذلك. فمن كافة أنحاء العالم تتعالى إليه التضرعات، من الفقراء، التعساء، المنكوبون، جميعهم يتوسلون إليه العلاج الذي ينكره عليهم العالم، فيدير لهم ظهره. لقد بدأ بحلف مع العبرانيين وهو الآن يعقد اتفاقاً مع الشيطان، ولهذا لا يرى قايين موجباً لوجود إله...أما دور إبليس في محنة أيوب فيشرح وضعاً بالغ الخطورة يتمثل في تواطؤ تكتيكي، ولكنه مضمر، بين الجانب الشرير والجانب الخير في العالم. وجود الشيطان يعني أن هناك أمرا لا يمكن للأخلاق البسيطة تفهمه. فيتجه قايين للتفكير في منح حياته طريقاً أكثر احتراماً. ومع أن قايين قتل أخاه، وولد كي يرى ما لا يمكن وصفه، وهو من يعادي الرب، لكنه حضن في داخله حساً أخلاقيا بالوجود، أملى عليه أن يخوض مواجهة شجاعة مع الرب..

* * *

حرف التاريخ عن مسار القربان

يحط قايين طوافه عند نوح وسفينته، آن فسدت الأرض وطغى العنف فيها، وترافق مع بدايات تمرد الملائكة واعترافهم بأن الحياة في السماء هي أشد الأمور التي اخترعت ضجراً، وتفضيلهم لسعادة الناس العاديين البسيطة.. أما فكرة الطوفان فيجدها قايين مؤسية، إذ كيف يمكن للتجربة الثانية أن تكون مرضية في الوقت الذي انتهت فيه التجربة الأولى بسلسلة من التعاسات، مما يعني أن الكائنات البشرية لا تستحق الحياة، فتتضاعف نقمة قايين على السيد. ويلقي تبعات الانحراف الأخلاقي للبشر على السيد نفسه، الذي يستخدم سلطته للتحكم بالحياة الحميمة للمؤمنين به، واضعاً لها قواعد ومحظورات وتحريمات وتلفيقات. ويدعم قايين رأيه بحادثة نوح الغارق في السكر وابنه حام الذي يفعل الفاحشة به. مما يدفع قايين لتسوية غضبه ضد السيد بقتل كنات نوح وزوجته، كي يبيد البشرية ويضع الإله أمام وجهه الحقيقي.. أي أن بذرة التمرد أثمرت رغبة حرف التاريخ عن مسار القربان، لكن المحاولة بقيت حلماً يراود مخيلة المنظرين، وأملا في جدال يتواصل بين السيد وقايين إلى الآن.

* * *

عبثية الكون التوراتي

تلوح فكرة العبثية في منظور "ساراماغو" الروائي للكون التوراتي، في مشهد توقف قايين أمام عجوز يمسك بحبل نعجتين ويحرسهما كيلا تأكلا الحبل مع أنهما لا تفكران في شيء آخر. وهذا العجوز هو الشاهد على مناهضة قايين ل"تقبل اليقين الذي له وقع الزيف". ويتأكد المنظور بتداخل الحيوات: "لا أحد منا يظل شخصاً واحداً، فأنت نفسك يا قايين، هابيل أيضاً".. وما بين قابيل وهابيل/القاتل والقتيل، تتبعنا كيف يرسم القربان البشري خطوط الفصل الوهمية، بين الذاكرة الفردية والتاريخ

الجمعي، ليشحذ التكرار حماس المتطرفين والشهداء على حد سواء.

***

رفض الوصاية التوراتية وعقيدة التكفير

لمقاربة القدر الذي هو الحقيقة الوحيدة، لا بد من شجاعة انتحارية، توسوس للمرء خرق المحجوب والممنوع، وتسهل عليه النظر بعينين لا يغشاهما الخوف والحقد، وهو ما فعله ساراماغو في روايته "الإنجيل برويه المسيح". فقد حاول أن يملأ المساحات الخالية بين الحوادث المختلفة التي حدثت في حياة المسيح كما رويت في الأناجيل الأخرى مع بعض التأويلات الشخصية من قبله. وبذلك أحدث الانعطاف الجديد والمثير للجدل في النسخة التقليدية لقصة الإنجيل وأعاد النظر في النقاش الأبدي حول الخير والشر، مذكراً بأن التاريخ لا يتلبس أطواره إلا حين يكون ممهوراً بدماء الشهداء!

***

يرسم "ساراماغو" ملامح البيئة بدقة كبيرة مبيناً تفاصيل الحياة اليومية لإنسان ذلك الزمان، كي يصل بقارئه إلى مساءلة حزينة غاضبة تطال بؤس الإنسان ومحدودية شرطه أمام عصف الأقدار. فهاجسه الأساسي يكمن في مناقشة الخطيئة التي تسربل كيان الإنسان بدون أن يكون قد أذنب فعلا.. تلك الخطيئة التي ابتدأت مع آدم وحواء واستطالت لتطوق كل احتمالات الحياة. الأمر الذي يفسر توقف "ساراماغو" ملياً أمام محنة يوسف النجار، الذي جاهد مع كلمات الإقرار البسيطة بالعرفان، وأدى الأضحية في مكانها ووقتها، دون أن يجنبه ذلك الوقوع في شراك الإدانة وأرق الضمير. حين لعبت صدفة محيرة دوراً مسرعاً لامتحان القدر، وأسمعت الأب الشاب بمؤامرة هيرودس لقتل الأطفال دون الثالثة من العمر، مما جعله يهرع لإنقاذ طفله الوليد من دون أن يفكر في تحذير الآباء الآخرين. ولأن عدم التفكير يكاد لا يعد عذراً، يوصم النجار بالمرتد وتلاحقه اللعنة مدة ثلاثة عشر عاماً على شكل كوابيس ليلية مسلطة على روحه، إلى أن يصلب مع المتمردين وهو بريء. وفي صورة النجار الباكي أمام صليبه ترتسم ملامح الأيقونة الأولية لهشاشة الإنسان وبؤسه المصيري، مما يجعل المشهد مدخلاً لتناول القلق الوجودي وعلاقته بالأضحية البشرية، التي قد تجمل بلبوس الشهادة.

***

إرث الأحزان ومراكمة الجراح

يرى "ساراماغو" في توريث الأحلام من الآباء إلى الأبناء تأصيلاً لمفهوم التكفير عن الخطيئة الأولى، إذ تجلى النفوس النقية ليعلو ألقها، وتظلم النفوس المتطلبة الشكاكة ليعتم مرآها.. من هنا يتتبع يسوع حين آلت إليه أحلام أبيه وذنبه، فجرحت روحه بعمق، ورحل إلى أورشليم، ليكتشف ثقل الأسى والندم في الحياة، وليرى هل

كان مشتركاً كالإرث أو محفوظاً للفرد فقط كالموت. ولأنه وهب الطبيعة التأملية، لذا كان خروجه إلى العالم من أجل مضاعفة تلك الجروح وتجميعها في حزن واحد ونهائي.

* * *

الزمن سطح مائل ومتموج كما يتكهن "ساراماغو"، لذا لا يمكن إلا للذاكرة أن تحركه وتقربه، وهذا هو المبرر الذي يسوقه كي يبحث في خلفية الأحداث المتوارية بين طبقات الكتب السرية القديمة. وهو ما يعطي للتجوال بصحبة الشيطان المتخفي في ثياب الراعي باستور، صفة البحث عن الحقيقة وطلب الخلاص من الذنب إما عقاباً، أو عذراً أو نسياناً. ورغم أن التبادلات الأولية عن الأسئلة الأخلاقية والدينية، بقيت دون حل، إلا أن باستور ويسوع بقيا متعايشين.

* * *

مفهوم الأضحية

أما كيف شغل مفهوم الأضحية الحيز الأهم في إنجيل "ساراماغو"، فيمكننا تتبعه منذ البداية حين يعلن "ساراماغو" أن أي حواري ساخر أو غير مبجل من حواري فولتير سيجد من الصعوبة مقاومة الإشارة الواضحة بأن النقاء لا يمكن أن يتم ما لم تتم التضحية بمخلوقات بريئة في هذا العالم.. إلى أن يورد على لسان باستور أنه سيكون من الأفضل لو أن الرب التوراتي اثنان، رب واحد للضحية وآخر للقاتل، رب للإنسان المحكوم وآخر للحاكم. وهذا يقودنا بشكل غير مباشر إلى قانون وحدة الوجود ومبدأ تصارع الأضداد، ويضعنا أمام مواجهة شكلية بين الإله التلمودي القاسي وشيطانه المسخر لتفعيل الصراع وإجلاء الخير عن الشر. لذلك حين يصل يسوع الممتحن إلى يوم العيد ولحظة تقديم الأضحية، نراه يعجز عن سوق حيوان من القطيع الذي تعب في حمايته والحفاظ عليه إلى الذبح. وحين يمنحه عجوز يهودي كريم حملاً ليضحي به استرضاء للإله التوراتي، يكتشف بدهشة أمام الحمل الأبيض النقي المسلوب الإرادة والرغبة، أنه لم يسبق له أبداً أن كان يمتلك السلطة الكاملة إزاء حياة وموت كائن آخر.

* * *

موضع الأضحية

كي نفهم عالمنا المصنوع من الكلمات، لابد أولا من أن نحدد موضع الأضحية فيه، بأن نستدرك مع "ساراماغو" أن كل أولئك الذين ذهبوا إلى ساحة الهيكل لتقديم الأضاحي ما هم إلا الأبناء الشرعيون لهابيل، ابن آدم وحواء، الذي قدم في زمانه الوليد الأول في قطيعه، وقد ُقبل منه ذلك بتعاطف، بينما أخوه قابيل الذي لم يكن لديه ما يقدمه غير الفاكهة الطبيعية البسيطة، لاحظ ولسبب غامض أن الإله قد أشاح بعينيه إلى البعيد بدون أن ينظر إليه. وربما كان هذا هو الباعث الذي جعل قابيل

يقتل هابيل، ليكون أول أضحية بشرية في التاريخ.

لذلك تساءل يسوع بمرارة حين تراءت له سلالم الهيكل مغسولة بالدم: لماذا لا يرضى الإله بحفنة من القمح، المادة الأساسية للخبز الخالد؟ ولعل يأسه دفعه لإنقاذ الحمل، كي يحظى بفرصة للنجاة.

* * *

دور الضحية

افترض "ساراماغو" أن يسوع هو مثل إسحاق ابن إبراهيم، قد أعطي دور الضحية الذي هرب، ولهذا أدين بشدة. لذا يتجدد الامتحان بوصول الحيوان المنقذ من الموت إلى ضياع نفسه بعد ثلاث سنوات في البادية، ليجد يسوع نفسه مطالباً بتوقيع ميثاق بالدم واللحم، أي ذبح الكبش. فيرتسم سؤال ملح في مخيلته: لماذا ينقذ حمل من الموت ليموت كبشا!

وبدلا من التعاطف يوجج باستور في نفس يسوع الإحساس بالفقدان والخصوصية والعزلة، ويخبره بأنه لم يتعلم شيئا، وأن عليه البدء من جديد، فمقياس الإله ليس كمقياس البشر، إنه مقياس عدالته!

* * *

مفهوم الخطيئة

يعود "ساراماغو" مجدداً إلى مفهوم الخطيئة من خلال محاورة ثلاثية الأطراف وسط البحر والضباب، بين يسوع والإله التوراتي والشيطان، ليذكر على لسان الأخير أن ثمة طريقتين يفقد فيهما الواحد حياته، إما في الشهادة، أو في نكران الذات. أي أن الغياب الكامل للخطيئة، يكون إما بالجهل السلبي والمبارك، أو من خلال البراءة المباشرة في الفكر والعمل. وبهذا المعنى يصل "ساراماغو" إلى قول يسوع: الخطايا تتقيح داخلياً تحت جلودنا وتعذبنا، فبدلاً من أن ندخل الأبدية وأبداننا مرممة بالمعجزات، من الأكثر أهمية أن تقودنا أرواحنا وهي المتطهرة بالتوبة وشافية بالغفران. وبهذه الطريقة يمهد "ساراماغو" لبسط دور الشهيد، دور الضحية في معادلة اليأس المستحيلة إنسانيا، معتمداً مبدأ الصدمة، فيتراءى للقارئ وكأنه محاط بمكيدة تطبق عليه بفخها المنصوب.

* * *

عظمة الشهادة

تأتي عظمة الشهادة برأي "ساراماغو"، حين يستوعب يسوع حجم المعاناة الرهيبة التي يتطلبها تحويل الإله التوراتي إلى إله كلي منتصر يحكم الكون بأكمله. فيُعلي بسالة يسوع وشجاعته النادرة، عندما يطلب من حوارييه مساعدته في الموت كي يحمي حيوات الأجيال القادمة: "لا بد لابن الرب أن يموت على صليب، كي تتم مشيئة الرب، ولكننا لو أبدلناه برجل عادي لا يتمكن الرب بعد ذلك من التضحية بابنه..

أنا بنفسي سأتخذ مكان الابن، رجل عادي يتهيأ ليعلن نفسه ملكا لليهود!".

يفسر "سارااماغو" قرار يسوع المفاجئ بأنه رغبة يائسة في تحقيق معجزة الإنقاذ، وحقن الدماء التي ستسيل لاحقاً عند مقتل حواريه صلباً ورجماً، وبسبب جرائم الصليبيين ومحاكم التفتيش، لذا يقبل الصلب لينقذ إخوته في الإنسانية في كل زمان ومكان. وبذلك يضعنا "سارااماغو" أمام نهاية مرعبة تبطن خذلاناً مريعاً لفكرة الاختيار الإنساني، فهو يخبرنا عن يسوع وقد أدرك أنه قد جلب إلى الصليب بمزاعم مزيفة، مثلما يقاد الحمل إلى التضحية وأن حياته قد خطط لها بالموت منذ البداية، ثم ينهي الرواية بجملة عابرة قاسية تصف الإناء الأسود/إناء الشيطان/ على الأرض تحت يسوع المصلوب والذي يتقاطر فيه الدم!

***

فسرت رمزية قابيل وهابيل/القاتل والقتيل، ماهية التحريك في العالم الأرضي، ورعبنا الدائم المتذبذب بين المطهر والنعيم، وسؤالنا الذي لا نمل من تكراره حول الجبرية وحرية الخيار، أيهما يحفظ لنا الهيئة الإنسانية وكرامتها. بينما استمرار الأضحية البشرية منذ عهد قابيل وهابيل، وصولاً إلى تطابق مصير الأب والابن، يجعل من التكفير ضربا من الرعب الأقصى، لذا يرفض "سارااماغو" الوصاية التوراتية، ويدعو إلى الانفتاح على التجربة الإنسانية ورحابتها. ومع أن الإنسان يظهر في إنجيل "سارااماغو" مطوّقاً بدائرة اليأس، لكنه يبقى أبداً كائناً محكوماً بالأمل، لأن كلمات البشر كالظلال. والظلال عاجزة عن توضيح الضياء. وبين الظلال والضياء ثمة جسد مبهم تولد منه الكلمات، وهذا الإبهام هو ما يولد الالتباس والاتهام والتكفير!

المراجع

قابين/ دار 2011

الانجيل برويه المسيح/ التكوين 2010

قراءات نقدية..

رواية :(دفتر مايا)
لـ. .إيزابيل ألليندي
عوالم من الدهشة المؤلمة

□ نجيب كيالي*

تمهيد:

أخبارٌ كثيرة

مواقفُ شتى

صدمات، جراح لا حصر لها، عوالمُ كبيرة وصغيرة يحويها (دفتر مايا)، ومايا هي بطلة هذه الرواية المترجمة عن الإسبانية للروائية التشيلية المعروفة: إيزابيل ألليندي.

هو دفتر عادي لكتابة اليوميات.. للتسلية، لكنَّ (لاس فيغاس) المدينة الأمريكية بجبروتها الحضاري، وعربدتها، وآفاتها العصرية تتربع فوق أوراقه!

بيوت(تشيلَوي) البريئة، الطيبة، الواقفة بلا أبواب على جذوع الشجر تظهر أيضاً على صفحاته، وتشيلَوي مجموعة جزر صغيرة تتبع (تشيلي) في أمريكا الجنوبية لجأتْ إليها مايا.

ملذات العصر المستبدة الكاذبة نجدها فوقه كذلك.. تلك التي تسطو على النفوس، فتدمرها.. حتى تغدو ريشة في مهب الألم!

إنه ليس تفصيلاً صغيراً في هذه الرواية، لكنه الرواية كلُّها.. حتى عنوانها أخذته منه الكاتبة.

تسلية ذات معنى:

يبدأ خيط الحوادث حركته في هذا النص فوق مغزل يشبه اللعبة أو التسلية، فـ(مايا بيدال) الشابة الهاربة من مطاردة مزدوَجة في الولايات المتحدة إلى تشيلي يُنْقِل

* قاص من سورية.

عليها الوقت ببرودته وطوله، فتمدُّ يدها إلى دفتر يومياتها لتكتب عما جرى لها سابقاً في أمريكا، وعما يجري لها حالياً في ملاذها الجديد (التشيلوي).

صحيحٌ أن صاحبة الدفتر غير مختصة بالكتابة، ولا متعلمة جيداً.. حتى إنها تجد ـ كما تقول في دفترها ــ صعوبةً في ربط الحوادث، وتنسيقها زمنياً، لكنَّ ما ترويه مدهش.. مدهش جداً، يجعلنا نقول: معقول؟! أف..أف إلى هذا الحد!

والآن.. نجد أنفسنا أمام سؤال مشروع وعاجل: لماذا تقوم شابة من هذا النوع مع دفترها برواية الأحداث؟

الجواب: لم يكن الأمر مصادفةً بالطبع. إنه تدبير من المؤلفة أو مظهر من مظاهر حنكتها، فلعلها أرادت بهذه الطريقة أن تضع روايتَها تحت مظلّة من العفوية أولاً، وأن تُقدِّم للقارئ ـ ثانياً ـ ذريعةً موضوعية تسمح لها باستخدام التفاصيل والاستطالات السردية.. تفاصيل واستطالات قد تبدوان زائدتين عن الحاجة، لكنهما في حقيقة الأمر غير ذلك.

مَنْ هي مايا بيدال؟:

كحولية، مدمنة مخدرات، منتهَكة الجسد، وقد نتسرع، فنقول: إنها خطيئة تمشي على قدمين، عارٌ صارخ، غير أننا يجب أن نتمهل في إصدار الأحكام.

مايا بالدرجة الأولى هي مخلوق معذّب، يائس حتى من نفسه، ومن بوابة العذاب ينبغي أن ندخل عالَمها، وها هي تصف نفسها، فتقول:

(أنا مايا بيدال، تسعة عشر عاماً، الجنس أنثى، عزباء، وليس لي حبيب، لانعدام الفرص، وليس لأني متطلبة، ولدتُ في بيركلي بكاليفورنيا. جواز سفر أمريكي، لاجئة بصورة مؤقتة في جزيرة بجنوب العالم. أطلقوا عليَّ اسم مايا لأن جدتي (نيني) معجبة بالهند، ولأنه لم يخطر لأبويَّ اسم آخر، على الرغم من أنه كان لديهما تسعة شهور ليفكرا باختيار اسم لي. ومايا بالهندية يعني: (سحر، وهم، حلم)، وهي أمور ليس لها أية علاقة بطبعي. اسم (آتيلا) يناسبني أكثر، لأنني حيث أضع قدمي لا ينبت العشب)(1).

أمَّا ما تقوله عنها الأحداث، فهي نموذج لطائفة كبيرة من الشباب الأمريكي الذي يعصف به استبداد من نوع خاص، اسمه: استبداد المخدرات، حيث الحياةُ العصرية تُغري العيونَ الشابة بكواكب اللذة، لكنَّ اللذة سرعان ماتنقلب إلى اضطهاد واستبداد يطاردان حياتهم، ومع جحيم المخدرات هناك جحيم ثانٍ وثالث ورابع.. الخطف، الاغتصاب الجنسي، العمل في إنتاج نقود مزيفة، الجريمة. كلُّ هذا تعاني منه مايا بيدال، وقد أحرق اللونَ الأخضر في حياتها. حاجتها إلى المخدر أو تشردها جعل منها عضواً في عصابة (براندون ليمان) الذي يأتمنها على كمية من النقود المزورة العائدة لأخيه، وعلى بلاكات طباعة تلك النقود، وحينما يُقتَل (ليمان) بيد شريكيه في

العصابة يطاردها الشريكان من جهة، وتطاردها الشرطة من جهة ثانية، وهكذا.. يصبح الهرب خلاصَها، ويلوح لها في جنوب العالم عشٌ آمن.

سيكولوجية مايا:

هذا جانب هام جداً يجب وضعه تحت الضوء الكاشف، والرواية تهتم كثيراً برصد الأنواء الداخلية لـ(مايا) والحديث عن تلك الصخرة غير المنظورة المحمولة على ظهرها بسبب التعاطي والسقوط في زنزانة الوحدة والكآبة.

باختصار.. لقد عاشت هذه الصبية كارثةَ الذات المدمَّرة من الخارج والداخل! ذاتٌ يقصفها الآخرون، وتقصفها أخطاؤها.

إرادتها عصفور صغير محاصَر، تحاول أحياناً أن تطفو، لكنها تغرق في الوحل من جديد! قد تتمادى في انحرافها بدون شعور بالذنب وهي في حالة من الضياع الكامل! قد تأتيها نجدة صغيرة من هنا أو هناك، غير أنها ـ مع الأسف ـ قامت أكثرَ من مرة بتخريب محاولات إنقاذها! وهكذا.. ظلَّ دربُ آلامها متشبثاً بقدميها مدةً طويلة.

ما يلذعُ القلبَ بعد هذا كلّه أنَّ هذه الشابة ليست حالة خاصة، وأن مشكلتها ضوء أحمر ينبض أمام أعيننا ليقول لنا: إن الإنسان في أعلى قمم الحضارة الحديثة ليس سعيداً دائماً، فثمة فيروساتٌ مستحدَثة تخلَّقتْ في داخل حضارته، وبدأتْ تهاجمه بضراوة في نفسه، وجسده، وقرارة روحه.

الجد بوبو:

على خلاف شخصياتٍ كثيرة في الرواية منكوبة أو قاسية أو متورطة تحترف الشر يظهر (بوبو) جد (مايا) بشخصيته الإنسانية الفائقة الحضور والجاذبية والإدهاش.

إنه جدٌّ رائع، فعلى الرغم من انشغالاته العلمية كان ينقلب بجانب حفيدته أيامَ صغرها طفلاً ماكراً يلعب معها لعبة الأسئلة الغبية، تسأله:

– لماذا المطر يهطل إلى أسفل؟

يجيبها ضاحكاً: كي لا يبلل سروالك يا مايا.

– لماذا الزجاج شفاف يا بوبو؟

– من أجل بلبلة الذباب يا صغيرة.

حتى ضحكته تُشكِّل عالماً خاصاً، فهي (مجلجلة، تولد من أعماق الأرض، وتصعد عبر ساقيه، وتهزه كاملاً)(2)!

و(بوبو) أيضاً عالم فلك من أصول (أفرو أمريكية) يبحث، يحاضر في الجامعة، يعتكف مع تلاميذه وزملائه في مكتبه حتى الصباح! وهاجسه الذي لا يفارق صدره هو العثور على نجم هارب في القبة السماوية. لعل ذلك النجم رمز للحلم الضائع أو للسعادة المفقودة.

ويصل حضور هذا الجد في الرواية إلى مرتبة السحر أو الميتافيزيقا عندما نراه في لحظات انهيار مرت فيها الحفيدة الشابة يطلُّ عليها بوجهه المهيب أو صوته العميق

يطالبها بحزم أن تصحو، وأن تتغلب حتى على الموت!

الجانب السياسي في الرواية:

كشأن الروايات الهامة العظيمة تجمع هذه الرواية في فضائها أطيافاً شتى: اجتماعية، سياسية، إنسانية، جغرافيّة، فلكلورية، ميتافيزيقية، وغير ذلك.

في الجانب السياسي تفتح الرواية نافذةً على الانقلاب العسكري العاصف الذي جرى في تشيلي عام 1973م ضد حكومة سلفادور الليندي الاشتراكية المنتخَبة. تمّ الإعداد للانقلاب في مطبخ السياسة الأمريكية، وهاهي سنتياغو العاصمة تنقلب إلى مدينة للتعذيب والوحشية، وكذلك بقية المدن في تلك الدولة!

ومن خلال شخصيتين في الرواية هما: (فيليبه بيدال) و(مانويل آرياس) نستطيع أن نرى مقدارَ التدمير الذي طال جسدَ الإنسان وروحه ومشاعره في ذلك البلد.. حتى إنه حوّله في كثير من الأحيان من اسم في سجلات الأحياء إلى اسم في سجلات الموتى.

تتلخص قصة (فيليبه) في موته على صليب عصري هو سرير التعذيب الكهربائي، لسبب بسيط هو: أنه كان صحفياً نقياً وصاحبَ برنامج تلفزيوني، انحاز بمواقفه إلى الحكومة الاشتراكية. أما مانويل فلم يمت، لكنّ أهوالَ التعذيب التي اختزنها في ذاكرته ورؤيةَ زملائه الذين ماتوا أمام عينيه، هذا كلُّه جعلَه ينكفئ إلى عزلة يابسة صماء تعثّرَ في إذابتها حتى الحبُّ الأنثوي الذي جرى قريباً منه!

الروكا.. المكان النسوي المقدّس:

بؤرةُ إشعاعٍ عذب، لها طعمُ السحر أو طعمُ ألف ليلة وليلة نكتشفها عندما تحدثنا الرواية عن حكاية: (الروكا).

والروكا مكان يلجأ إليه بعضُ من نساء تشيلَوي من أجل الفضفضة، فتلك البلاد رغم بساطتها إلا أن لها مشاكلها التي تُثقل على الصدور.

المكان قبة دائرية، يتوسطها موقد حطب يخرج منه الدخان، بينما تلاصق الجدار مصطبة تجلس عليها النسوة.

أما الطقوس، فتبدأ بتخفف النسوة من ملابسهن رمز الزيف الدنيوي، يلي ذلك تطهُّرهنّ بدخان المريمية العطري، ثم يدخلن إلى القبة، وفيها تقرع إحداهن جرساً صغيراً، يعقبه دقيقتان من الصمت. بعد ذلك تذكر إحدى الحاضرات (الياتشاماما) أي أمنا الأرض التي يجتمعن في أحضانها، وتأتي بعدئذ المرحلة الأهم، وهي البوح، ويتم بتمرير قوقعة بحرية من يد إلى أخرى كي يتكلمن بالتناوب. حين تصل القوقعة إلى إحداهن تسترخي، وتقوم بتفريغ الآلام المحمولة.

واقعية مدهشة:

تتميز الرواية أسلوباً بما يمكن تسميته: (الواقعية المدهشة)، ولعلها على

صلة بهذا القدر أو ذاك بواقعية ماركيز السحرية.

لم يعد الكاتب بحاجة إلى أن يجلب الخيالَ للواقع، لكنه محتاجٌ إلى اكتشاف ما في الواقع من غرائبية وإدهاش وخيال، والإدهاش الذي يطالعنا على صفحات هذه الرواية أكثره مؤلم، ومرير، ووحشي أحياناً.

من صوره المؤلمة، وغير المؤلمة يمكننا أن نذكر الآتي:

- مدهشٌ إلى حدّ الفظاعة ما جرى لكلٍّ من مايا ومانويل وفيليبه بيدال!
- مدهشٌ إلى حدّ التصفيق إخلاص بلانكا شناك وأبوها، وكذلك قانون العون المتبادَل في تشيلوي!
- مدهش عالَم السحرة وطيران (ريغوبيرتو) بصدار مصنوع من جلد الموتى!
- مدهشة (مارتا أوتير) والدة مايا في أنانيتها وانكفائها عن ابنتها، حملَتْها وهي طفلة كشيء قذر في خرقة ورمتها لجدَّيها!
- مدهشة جدتها (نيني) في نشاطها وتجددها وتسلطها وسجلات عشقها القديمة.
- مدهش كارميلو في وحشيته الجنسية حتى نحو بناته!.
- مدهش كلب مايا (فاكن) المهجّن بعرجه ووفائه الجميل، ومدهشة أيضاً أسرة الغزلان في أوريغون التي تظهر صباحاً من خلف الزجاج.
- مدهشة أكثر من الجميع تلك الدولة العظمى التي كانت مسرحاً لقسم من أحداث الرواية، تبدو كأنها ملاك وشيطان اجتمعا في جسد واحد!

والملاحظ أن إيزابيل الليندي لا تسعى من خلال روايتها إلى إدانة أحد أو بلد، وهي أبداً لا تفكر في أن تجلس على كرسي القاضي، لكنها تتيح لنا أن نرى ما يجري في النهر الكبير.. نهر الحوادث، ولنسجلْ بعد ذلك انطباعاتنا الخاصة.. نبكي أو نصرخ أو نتعجب أو نفكر في إعادة ترتيب الأشياء.

والملاحظ أيضاً أن مصداقية إيزابيل عالية المستوى.. حتى مع ما تكره لا يجرفها الغضب، فنحن نجدها تتحدث بإنصاف عن الأبيض والأسود.. عن عواصف القسوة وزخّات الرحمة. (لاس فيغاس) مثلاً قسمٌ كبير منها يُشكّل مدينةَ رعب وانتهاك، تحتله المخدرات وابتذالات الجنس والجريمة، لكنَّ قسماً آخر من المدينة تسير فيه الأمهات بسعادة خلف عربات الأطفال.

أما من الناحية الفنية، فنجد الكاتبة حليفةً للبساطة تُقدِّم من خلالها ماهو عميق، وهام، ومرعب، ومسكوت عنه.

ولها عنايةٌ فائقة بالتفاصيل والحقائق الصغيرة، تجمع بعضَها إلى بعض بمهارة لترسم صورةً كليّة من فسيفساء الأجزاء.

مكنونات العمق الروائي:

ستصنع هذه الرواية ـ فيما أعتقد ـ رجَّةً كبيرةً أو صغيرة خلف جبين القارئ، وربما فكَّرَ في وضع المنديل على أنفه من الروائح العفنة التي تفوح هنا أو هناك، أو همَّ بستر عينيه من البشاعة الفظيعة، وهو ـ كما أرى ـ سيجد نفسه أمام أسئلة عميقة كقيعان الوديان:

- أهذا ما يقدمه المجتمع الأمريكي أرقى المجتمعات على الكوكب للعائشين فيه؟!
- إذا كانت الحياة العصرية تغدق علينا بيدها اليمنى رخاءً وتقنيات ورفاهية مادية هل يتحتم أن تمدَّ يدها اليسرى لتسلب أمننا الداخلي واستقرارنا الأسري، وترمينا في الصقيع؟
- ماذا نفعل لاسترجاع ذواتنا المفقودة؟ هل تنجح مؤسسات التأهيل العصري في ذلك؟ هل ينفعنا الهرب إلى بساطة الحياة كما في تشيلوي أو غيرها؟
- ما قيمة الحب في كل ما يجري؟ وهل نوافق (مانويل) عندما قال: إنه ليس الأهم والأعظم. الأهم هو وحدةُ كلِّ كائن في أعماقه؟

أخيراً.. هذه الرواية ليست عن مايا بيدال أو مانويل أو بوبو.. ليست عن الولايات المتحدة أو تشيلي فحسب. إنها عن تراجيديا الوجود البشري في الكون.. تراجيديا تتواصل على المسرح الكبير، يختلف الممثلون وطرائقُ التجسيد بين عصر وآخر، لكنَّ الطعم في النهاية واحد.

هوامش:

1- الرواية ـ ص 10.

2- الرواية ـ ص 53.

❖ إيزابيل الليندي، روائية تشيلية، 1942، أهم أعمالها: بيت الأرواح ـ إيفالونا، وهي مرشحة لجائزة نوبل.

❖ صالح علماني: مترجم عن الإسبانية، مولود في حمص 1949، ترجم إلى العربية كتباً هامة لماركيز، وماريو بارغاس يوسا، وإيزابيل الليندي، وبابلو نيرودا، وغيرهم.

□□

قراءات نقدية..

جماليـــات روايـــة "بقايا من زمن بـابل"

□ د. ماجدة حمود*

حين نتأمل عنوان رواية عماد شيحة "بقايا من زمن بابل" التي دعاها في عنوان فرعي "نصوص من وراء الجدران" (دار السوسن، دمشق، 2007) نتساءل: ما الذي يوحيه زمن بابل، وما الذي بقي منه؟

بعد انتهاء تلقي الرواية نحس أنه لم يبق في الذاكرة سوى العنف والسبي والقتل، وبذلك يرسل العنوان رسالته الأولى إلى المتلقي العربي، ليعايش القهر الموروث منذ بابل إلى اليوم، إذ يخنقه فضاء يستلب كرامة الإنسان، يدمر أحلامه ومثله العليا، التي آمن بها، لكن ما يلفت النظر أن الرواية سلّطت الضوء على الروح، وهي تقاوم شتى صنوف القهر والاستبداد؛ لتنهض من رمادها، فإذا كان القهر يتناسل في هذا الفضاء، فإن روح التحدي تتناسل أيضاً؛ لتهب معنى للحياة والكرامة الإنسانية، وقد تبدّت هذه الروح في مهنة (التعليم) التي اختارها البطل (غريب) وأحبها، رغم كل المعاناة، التي نالته، أثناء تأديتها من الإدارة (يد القهر السلطوي).

إذاً تحمل هذه المهنة دلالات رسالية، تجسّد طموح هذا البطل في الإسهام بتغيير بؤس محيطه؛ لهذا حاول أن ينفض الغبار عن عقول تلامذته، ويبث فيهم روح الابتكار، التي تحتاج إلى عقول مبدعة، تبتعد عن التكرار والتقليد، وترفض القهر والظلام، إذ إن تشويه الإنسان يبدأ من البيت والمدرسة؛ ليتابع مسيرة انحطاطه في المراحل اللاحقة من حياته.

* أستاذة جامعية وباحثة وناقدة من سورية.

يحس المتلقي أن الرواية رثاء لحاضر بائس، يعيشه الإنسان العربي، ينذر بدمار مستقبله، الذي بات يفلت من يديه، ما دام ليس هناك من يهتم ببناء الإنسان، بل يحارب أية مبادرة فردية تصدر منه، ويستبيح كرامته في أية لحظة يشاء.

ثمة مشاهد في الرواية لا تبرح الذاكرة، كمشهد القبض على طفل في مدرسته، للضغط على أسرته؛ كي يسلموا أخاه المختفي من قبضتهم.

وفي مشهد آخر يجسد مشاعر الأم وفرحها أثناء الحمل (ص424) لكن المشهد الأكثر إيلاماً هو وفاتها أثناء الولادة في قرية متخلفة، لم تقترب منها الوسائل الطبية الحديثة، لكن ما يلفت النظر هو عنف المشهد، حين يصر الأب على إخراج الجنين (بطل الرواية) بأدوات بدائية من جثة الأم؛ لهذا ليس غريباً أن يعش طيلة حياته، وهو يعاني بؤس التخلف والقهر والموت.

وقد يجد المتلقي مشهداً مؤثراً، ينبض إنسانية، إذ يصور ضياع الطفل الريفي في المدينة والمطر يهطل بغزارة، وحين دخل إلى دكان يسأل عن عنوان قريبه، يشفق عليه البائع، ويدعوه للمبيت في بيته؛ وبذلك لم تتبد تلك النظرة الفوقية التي يعاني منها أبناء الريف في المدينة، وما يدهش في هذه الصورة عزة نفس الطفل، حين يرفض الدعوة ويصر على الذهاب، لبيته في مدينة موحلة مظلمة، ثم تتجلى نبرة السخرية، حين يلتقي أعمى، يتحول إلى دليل له، لكونه يسكن في حي أقاربه، فأصبح الطفل عينه التي تبصر، أما الأعمى فكان العقل والذاكرة، التي تحدد له معالم الطريق.

ومما أضفى جمالاً على الرواية حضور لغة الطبيعة، بكامل بهائها وحساسيتها، لتشارك البطل أحزانه (الأشجار تنزف، ويسمع صراخها).

كما تجلت حساسية لغة الكاتب حين تناول المحرمات الثلاث (الدين، الجنس، السياسة) بلغة مرهفة، فيها عمق وإدهاش، وقد بدا حضور لغة التناص المسيحي مؤثراً في الرواية، بما يضفيه من روح المحبة، التي تواجه ظلمة العنف والقهر، فتتبدى عبرها رغبة في التطهر من الظلم والاستبداد والانفتاح على إنسانية الإنسان؛ لهذا لن نجد في لغة الجسد ذلك الابتذال، الذي شاع في الرواية العربية، إذ تتبدى لنا اللقاءات الحميمية بين الرجل والمرأة عبر لغة شفافة مرهفة، تكاد تقترب من الشعر (ص322).

بدت الرواية في القسم الثاني أكثر حيوية، إذ تخلصت من لغة الإيقاع الواحد (الذي يعتمد تيار الوعي، وتداخل أصوات الشخصيات) مما طرد الملل الذي بدأ يحسه المتلقي، بسبب رتابة اللغة، فقد ظهر الحوار الخارجي إلى جانب الداخلي.

وقد تعمد الروائي خلط أصوات شخصياته، التي تنتمي لأجيال مختلفة،

لكنها تعيش معاناة واحدة، مهما تغيرت الأزمنة، فقد قتلت الأم (وصال) في مشهد عنيف على يد العابثين بأمن الوطن المدّعين حمايته؛ ليقتل ابنها (وديع) في مشهد مواز، وإن ابتعد زمنياً (فقد أصبح الطفل، الذي تركته وصال شابا) وبذلك يختلط دم الأم بابنها في ذاكرة المتلقي، مثلما يختلط حلم الخلاص الذي يراودهما، عبر حلم ولادة طفلة تدعى (نجاة).

يسجل للروائي اختيار أسماء شخصياته غنية الدلالة (نجاة، وديع، غريب، وصال، مشيرة..) تسهم في رسم ملامح الشخصية، إذ شتان بين امرأة رقيقة تحمل اسم (وصال) وامرأة قاسية اسمها (مشيرة).

يشعر المتلقي بقدرة الروائي على استشراف المستقبل، الذي يولده حاضر بائس، يقوم على الخطف، والقتل على الهوية (ص210) فينذر تشوهه بقدوم أيام بائسة، تستمر في انتهاك الإنسان، فيما لو استسلم له.

تعمّد الروائي أن يحمل الخاتمة دلالات عنيفة (استباحة كرامة الإنسان، اغتصاب الزوجة أمام زوجها، قتلها حين قاومت، اغتصاب الطفلة) ترافق المتلقي، لتقلقه بعد انتهاء تلقي الرواية، فتلبسه حالة من المرارة، إذ يؤرقه ضياع إنسان مفعم بالحب والنبل والرغبة في التغيير، لكن المشهد الختامي في الرواية حاول أن يخفف هذا التوتر، فيبث الأمل في نفسه عبر حلم يبرز الطفلة (نجاة) ص 351 "..**وفي لحظة جارحة، تمس الروح كما يخدش غصن صنوبر بري وفتي، بكل ما في أوراقه الإبرية من نضارة وحدة وتوتر وعبق وجنة يكاد يطفر الدم من أدمتها، تميل شمس أخرى، ويندفع الموج وينحسر عن طفلة بهية يتساقط الماء من شعرها الأسود منسياً في عينيها الخضراوين، وجسدها الملوح بالشمس، تحمل أساها داخل عينيها وتضحك للريح التي تعابث ثوبها الأبيض المزركش... ستقف نجاة أمام شاهدة قبر تتلمس بأصابعها الحروف السودا، وتنقلها إلى وجيب قلبها المتدافع**".

توحي هذه الحركة الأخيرة للطفلة، بأن القيم الذي عاش من أجلها البطل ومات، ستبقى حية في قلب الطفلة المتوثب للحياة.

منح الروائي فضاء روايته لصوت الشخصية المثالي، في حين بدت الشخصية النقيضة، التي تمثل صوت الشر والفساد والاستبداد، باهتة، أو نسمع عنها عن طريق الشخصيات الأخرى (صوت الأب الشاذ، نتعرف عليه، غالباً، عبر ابنته منال (ص 327 ـ 328)

وقد أحس المتلقي بالإرهاق، وهو يتابع عالماً مختلط التداعيات، دون أية مساعدة، كالفصل بين أصوات الشخصيات عبر تغيير لون الحرف (غامق/ عادي) أو شكله (مائل/ مستقيم).

ما يؤخذ على هذه الرواية أن اللغة، أحياناً، تتجاوز قدرات الشخصية الثقافية والعمرية، فالطفل ينطق بلغة الكبار (ص75).

كما وجدنا اللغة، أحياناً، شديدة الاختزال، إلى درجة تضيع ملامح الشخصية، فمثلاً (ص176) قدمت شخصية (وعد) باقتضاب، مما أربك المتلقي في التفاعل معها، كما طرحت قضية الزواج بين مختلفي الدين بطريقة سريعة، وبحذر (كانت أخبار احتمال زواج وصال من غريب، وقد يكون من دين آخر ص 300).

مع ذلك يسجل للروائي عماد شيحة تقديم عالم القهر، الذي يستلب إنسانية الإنسان، بلغة مرهفة، تجمع الواقع بالأسطورة، فيتراءى للمتلقي حاضره، وكأنه امتداد لبؤس الماضي، ليوحي بأن ثمة ظلمة تنتظره في المستقبل، إن استسلم في حياته للفساد والقهر، ولم يحاول تغيير ذاته.

□□

ثقافة الاختلاف

"شعر ابن زيدون ـ قراءة جديدة ـ د. وهب رومية"

□ د. أحمد علي محمد*

1ـ حين تناولت كتاب د. وهب رومية "شعر ابن زيدون ـ قراءة جديدة" الذي ظهر مؤخراً ضمن مطبوعات الهيئة العامة السورية للكتاب 2014م، أردت أن أمضي كعادتي في القراءة معتمداً على مبدأ التباين، وهذا في وهمي ما تقتضيه الحيدة، ومعنى التباين وعي القارئ بأنّ المقروءَ شيءٌ غير ذاته، بيد أنني أعترف للقارئ الكريم بأنني أخفقت في تأسيس حوار خلافي مع الكتاب، من أجل ذلك اتهمت نفسي، فأقبلت عليه قارئاً متعلماً.

ينبثق وعي القارئ من خلال ما سماه المؤلف إضاءات، ففي الإضاءة الأولى التي جُعلت بين يدي الكتاب تشتجر أسئلة لا تتناهى، فلماذا وضعنا المؤلف بين فاصلتين مثيرتين: الأولى تشير إلى بداية الوجود العربي في الأندلس بدءاً بسنة 92 هجرية، والثانية تنهي ذلك الوجود من خلال موقف درامي، يظهر فيه أبو عبد الله الصغير على تل تسميه كتب التاريخ " بتل زفرة العربي الأخيرة" (ص6)، ليذرف دموعاً بللت لحيته، على مُلك أضاعه، واستكمالاً لذلك المشهد تظهر عائشة والدة أبي عبد الله لتنشد بيتاً تخاطب فيه ابنها تقول فيه:

ابكِ مثل النساء مُلكاً مُضاعا

لم تحافظ عليه مثل الرجال

والإجابة عن هذا السؤال لا تستلزم تفكيراً عميقاً، لأنّ المؤلف لا يريد أكثر من الإشارة إلى دروس يمكن الإفادة منها، فمن خلال ثمانمئة عام قضاها العرب في الأندلس لم يثبّتوا مُلكاً يقاوم الزوال،

* أستاذ جامعي، باحث وناقد من سورية.

لا بل لم يجدوا سبيلاً للحفاظ على أثرهم في تلك البلاد، فقد قيل: إنّ مصيبة العرب في الأندلس لا تعدلها مصيبة قط، إذ لم ينتهِ وجودهم السياسي والعسكري فيها فحسب، بل اندرست ثقافتهم وتهاوت حضارتهم واجتثت شأفتهم من تلك البلاد وتلك لعمري هي الطامة الكبرى.

هل هنالك مُلك مماثل مهدد بالزوال، وهل هنالك مجال لتعلم الدروس من سيرة العرب في الأندلس؟

أظن ظناً قوياً أن هذا هو السؤال الجوهري الذي أراد أن يسافر فيه الكاتب من خلال سرده سيرة ابن زيدون، فيما سماه "قراءة جديدة"، إذ نجد في ذلك السؤال تعميق الوعي في قضايا الثقافة التي تبدو من حيث الظاهر راكدة لا يساورها شيء من الشك، ولا يخالطها شيء من الزيغ، فشخصية ابن زيدون عندنا لا تثير خلافاً في الفكر، ولا تثير أسئلة مصيرية في الوجود العربي في الأندلس، وكان بإمكان المؤلف لو أراد أن يزيد معارفنا بابن زيدون أن يقول كما قال الآخرون: إنّه شخصية أدبية أثرت الأدب العربي وزادت من تألقه، وهذه الملاحظة كافية لنقبل على شعر ابن زيدون، ونتقبله من جديد لأننا في هذه الحال ننتظر معنى أدبياً جديداً يضيفه الباحث إلى ثقافتنا الأدبية، إلا أنّه لم يخطط لمثل هذه الإضافة بالتأكيد، لذا لا يمكننا أن نضع في أفق توقعنا أنّ السيّد المؤلف أراد أن يصدمنا بمعنى أدبي كان خافياً على جمهور دارسي شعر ابن زيدون، من أجل ذلك تتسع دائرة التوقع لدينا لننتظر تحليلاً ثقافياً مختلفاً يضيف إلى الثقافة الأدبية قضية جديدة، قضية خلافية بالضرورة تجعل من محاولة الباحث في هذا الباب مجالاً للتبصر بما هو واقع أو بما سيقع بالضرورة، ذلك لأن الثقافة الأدبية لا تختص بمسائل الأدب كما رسمها النهج الأدبي المعروف، لذلك وجب أن نطلع على أفق جديد في مسيرة الفهم الأدبي، ذلك لأن التفكير الأدبي كما يقول الكتاب لم ينته لا بابن زيدون ولا بغيره، وهذا دأب اعتاد مؤلفو الكتب التطرق إليه باستمرار. وعلى كل حال، ففي العصور المتقدمة أخبرنا ابن المقفع في باب القرد والغيلم أنّ الملك دبشليم قال لبيدبا الفيلسوف: قد سمعتُ هذا المثَلَ، فاضربْ لي مَثَلَ الرجل الذي يطلب حاجته حتّى إذا ظفر بها أضاعها. قال الفيلسوف: **إنّ إصابةَ الحاجةِ أهونُ من الاحتفاظ بها**، ومن ظَفِرَ بأمرٍ ولم يُحْسِنِ الاحتفاظَ به، أصابَهُ ما أصاب الغَيْلَمَ الذي ضيّع القرد بعد أن استمكن منه. قال الملك وكيف كان ذلك؟... (كليلة ودمنة ط عزام ص255).

2ـ أراد السيّد المؤلف أن تتسلل القضايا الخطيرة التي أحب أن ينعقد على أساسها الحوار الأدبي في كتابه من فم الأسطورة، وطالما أنّ الحكاية أسطورية فهذا يعني التحلل من كثير من الضوابط المرجعية، أعني أنّ الأسطورة تساق عادة على سبيل التمثل ليس إلا، وهي أسطورة لطيفة ممتعة بيد أنّ مغزاها مثير، ودلالتها سحيقة، ذلك لأنها تحفر في الذاكرة أخاديد عميقة، تقول الأسطورة كما يروي المؤلف: إنّ إسبانية عند نشأة العالم طلبت من الخالق أن يمنحها سماء صافية وبحراً جميلاً وفواكه طيبة ونساء فاتنات، وبعد حصولها

على ذلك كله طلبت أن تكون لها حكومة صالحة وقد رفض الخالق طلبها قائلاً: لا فإن هذا يكون أكثر مما ينبغي، وتصبح به إسبانيا جنة أرضية. (ص13).

إنّ فهم تلك الأسطورة يفضي إلى فهم واقع العرب في الأندلس، فهل حاولوا استكمال ما كان مفقوداً فيها، أعني أنهم دخلوها حين كانت سماؤها صافية وبحرها جميلاً وفواكهها طيبة ونساؤها فاتنات، بيد أنهم فشلوا في إيجاد حكومة صالحة، أو بمعنى يوافق مقصد المؤلف حكومة يمكن أن تجذّر وجوداً إلى ما لا نهاية.

يجيب الكاتب عن هذه المسألة بالإنكار إذ لم تستطع الممالك " الهشة المتناحرة أن تصون وحدة الأمة وتحفظ تماسكها (ص15)، وهذا ناجم في الأصل عن تفتت البنية السياسية والثقافية للممالك الأندلسية آنذاك، وابن زيدون بطبيعة الحال جزء من ذلك التكوين الهش الذي تكلم عليه الباحث، من أجل ذلك حمل أعباء وجود عربي قلق انتهى بزوال مريع، إذ طالما كان ذلك الشاعر معزولاً عن أحداث الحياة من حوله، وبعيداً عن حركة التاريخ التي كانت تمور من دون أن تجد سبيلاً إلى ذاكرته، ومن دون أن تظفر بصدى في أدبه، ذلك لأنه كما يصور الكتاب:"مغامر وصولي انتهازي يرى العالم كله من خلال مرآة ذاته ويجمع نفسه ويسوقها في سبيل هذه الذات وحدها غير عابئ بالعالم الذي يمور حوله ويضطرب إلا بمقدار ما يلبي طموحه"(ص20).

وما يشي به ذلك الموقف من ابن زيدون يرتد فيما أتوهم في مصلحته بوصفه شاعراً، ذلك لأن الشاعر لا ينهض له كيان في الوجود سوى أن يرى العالم من منظار ذاته، وأما أن يكون مغامراً ووصولياً وانتهازيا فهذه صفات ذاتية لا تنهض حجة على القدح بكونه شاعراً، وليس ذلك فحسب بل إن الشاعر فيما أتصور يجوزُ حدودَ التصنيفات الأخلاقية، فكونه غيرَ منتمٍ إلى جملة الأخلاق المتداولة في مجتمع ما يعني أنّه منسجم مع طبيعة الشعر ، رحم الله الأصمعي لّما قال:" الشعر نكد بابه الشر"، وفي هذه القولة فيما أحسب تتمثل قضية الشعر الأساسية وهي أنّ الشاعر لا يكون إلا لذاته، والشعر لا يكون إلا لنفسه، ويمكن أن نفهم من انطواء الشعر على ذاته وانكماش الشاعر على نفسه أنّ ثمة وظيفةً جمالية تنبثق من خلال ذلك لا تضارعها وظيفة، ومن الخطأ الجسيم أن يُطلب من الشعر أن يتكلم بلسان المجتمع أو يتحدث بفم التاريخ، لأنّه إذا انصرف إلى ذلك انصرف عن نفسه، أرأيت لو كان الشاعر مصلحاً اجتماعياً أو مؤرخاً هل يبقى في الوجود شعر ممتع، ثم ما حاجة الشعر ليخرج إلى أقانيم ليست له، وما حاجة الشاعر إلى لبوس غير لبوسه، هل يعني ذلك أننا بحاجة لتكثير الكلام التاريخي والاجتماعي وسوى ذلك من النشاطات الإنسانية، إذ الشاعر الذي يعي ذاته في خضم وجود قلق يصبح فيما أحسب أكثر إمعاناً في قضية الشعر، أليس ابن زيدون فيما يتصوره الضمير الأدبي من أبرز شعراء الأندلس؟

إنّ ما أفسد قضية الشعر قديماً وحديثاً زجه في مخاض التغيرات الاجتماعية

والسياسية، وقد انبثقت في العصر الحديث وظيفة أراها زائلة وهي الوظيفة الاجتماعية للشعر، مثل أن يكون الشعر مرآة للمجتمع، وقد أقر الأستاذ بهذه الوظيفة في قوله: "والذي أريد أن أخلص إليه هو أنّ الشعر العربي كان منذ نشأته مرتبطاً بحياة المجتمع، وأنّ وظيفته لم تنفك عنه في يوم قط، وإن كان يعتري هذه الوظيفة في أوقات مختلفة انحراف عن قصدها"(ص23). وأنا أسمي ذلك الانحراف امتيازاً ذا شأن، لأنّ من شأن ذلك الانحراف أو الانزياح إن كان موجوداً بالفعل مسافة حقيقية قطعها العقل الشعري العربي نحو الإبداع، وهذه حجة ذكرها الأستاذ نفسه على لسان جان كوهين بأنّ المجاوزة أو العدول أو الانحراف هي الشرط الضروري لكلّ شعر (ص25)، وعليه يغدو شعر ابن زيدون بحسب حكمه انزياحاً عن وظيفة الشعر الاجتماعية، حينئذ يمكن أن نقول ونحن نثق ثقة لا يساورها أدنى شك: إنّ ما قرره أستاذنا جاء في مصلحة ابن زيدون طالما أنه انزاح عن الوظيفة الاجتماعية للشعر العربي، مع أنّ ذلك الانزياح الذي يمثله شعر ابن زيدون كما يقول الأستاذ خالطه شيء من التوهم فذكر: "أفلا يحسن بنا والحال هذه ألا نسرف في الظنّ فنتوهم أنّ المجاوزة كانت عميقة وشاملة في شعر ابن زيدون(ص26)، وفي قرارة النفس معنى يأبى إلا أن يظهر وهو أن ابن زيدون قد علا بشعره كثيراً من الشعراء الذين انضوت أشعارهم تحت الجانب الاجتماعي، فهو من هذه الجهة شاعر أخلص للظاهرة الجمالية فحاز الاهتمام وشغل مساحة واسعة في الذاكرة الأدبية.

لقد أماط الباحث اللثام عن بُغيةٍ حرية بالدرس وجديرة بالاهتمام، حين كشف للقارئ أنّه يروم أن يقدم دراسة جديدة لشعر ابن زيدون مُظهراً فيها الصلة بين شخصية ذلك الشاعر ومجتمعه، من دون أن يسقط من اهتمامه الظاهرة الشعرية التي بدت عنده بنية مستقلة نسبياً، بيد أنّها مرتبطة ببنية محيطة تنبثق من سياقات اجتماعية وتاريخية (ص21)، ومن الطبيعي في ضوء تلك الغاية أن تتداخل الوظائف وتتشابك السبل بالبحث ليمسي الشاعر كالفقيه والمؤرخ المحدود الأفق ... وفي ذلك ترسيخ لمعنى الفرقة وقصر النظر بالمشكلة العامة ... (ص16) ومن ثَمّ تتلخص أمام القارئ مشكلة جسيمة كان نصيب الشاعر منها كنصيب الفقيه والمؤرخ "ليدخل كل فرد في قوقعته فلا يخرج منها إلا بمقدار حاجته الخاصة إلى الخروج فتنتفي النظرة الشاملة العميقة وتتوارى قوة الحدس القادرة على اختراق الراهن الجزئي واليومي والنفاذ إلى جوهر اللحظة التاريخية المخبوءة تحت ركام هائل من الجزئيات المتناثرة المتباينة(ص16).

إنّ قرارة الرؤيا التي بحث عنها المؤلف في نتاج ابن زيدون انتقاله من مجرد الإبلاغ إلى مستوى من التشكيل الفني، ومن ثم تعديله في التقاليد الشعرية الموروثة، ومن هذه الجهة استعان بما لاحظه ابن بسام من غلبة التقليد على نتاج أهل الأندلس شعراً ونثراً، وذلك حين قاس أساليبهم ومعانيهم بأساليب أهل المشرق ومعانيهم، وهذه الملاحظة تطول بالطبع ابن زيدون الذي أمعن

في تقليد أهل المشرق، ولاسيما في مدائحه التي" نصب لها سوقاً في كلّ أرض وطئتها قدماه في قرطبة وإشبيلية وفي بطليوس"(ص33)، فشبهه قوم من الباحثين بالمتنبي، إلا أنّ الأستاذ لا ينكر تلك الصلة إنكاراً قاطعاً لولا أنّه وجد في مديح المتنبي ما يكشف عن قوة الحدس والنظرة الثاقبة، في حين"حدق ابن زيدون في مرايا ذاته التي تحيط به من كلّ صوب، وعقد أصابع يديه كلتيهما على مصالحه الذاتية" (ص33).

3ـ إنّ الأستاذ سلّط رياح نقده الصارم على مدائح ابن زيدون، فلم يجد فيها سوى (حسن مجلوب) مستعيراً عبارة المتنبي التي أشاعها في بعض شعره، أو أنّها (رياحين صناعية في آنية من زجاج) على حد تعبير شوقي، ومع ذلك أرى في ذلك النقد المتوهج فضيلة ترمز إلى سر صمود شعر ابن زيدون، ذلك لأنّ كلمة الأستاذ في شعر ابن زيدون لم تطرحه بعيداً عن مجال الاهتمام الأدبي، ولم تحل دون أن يسبح شعره في آفاق وجداننا، لأننا على يقين أنّ الشعر الصحيح يستحق النقد الجارح، والشعر الضعيف يستحق المداعبة، فليست مدائح ابن زيدون كمدائح المتنبي بالتأكيد، ولكننا من غير شك نقرأ في مدائح ابن زيدون بعضاً من مدائح المتنبي وبعضاً من مدائح الأقدمين من أساطين شعر العرب، وهذا أمر أقره الباحث إقراراً كاملاً حين وافق ما ذهب إليه ابن بسام في ذخيرته عندما لا حظ أنّ الأندلسيين أمعنوا في تقليد المشارقة، وهذا ليس عيباً، لأن المحاكاة إلى عهدنا هذا تحوز كامل الاهتمام النقدي، لا بل إنّها عند أرسطو وتلامذته وسيلة من وسائل الإبداع، إذ لم يستقم عندهم فن من دون محاكاة، إلا أن الأستاذ أراد أن يرتقي بالبحث الأدبي في شعر ابن زيدون فيفتش عن قضايا جوهرية في الجمال الفني باحثاً عن التشكيل، وقد اشتجرت علاقات جمة في سبل البحث أوشكت أن تصرفه عن تلك الناحية، منها الوظيفة الاجتماعية ومنها التقليد ومنها الانزياح، وكان ابن زيدون في كلّ تلك الحالات غير خارج عن مضمون البحث، لأنّه شغل القضايا جميعاً، وفي ذلك أمارة على تنوع مجالات شعره، وسبب من أسباب صموده أمام النقد الموضوعي الذي أظهره الأستاذ وهو كما عودنا لا يصانع ولا يماري، وفي ذلك إخلاص للهدف الذي أراد من خلاله أن يطهر الوعي الأدبي من عوالق وملابسات أضحت بعوامل شتى من مداخل البحث الأدبي المعاصر.

في معرض حديث الباحث عن مراثي ابن زيدون يذكر أنه لم يبرع في الرثاء ولا يصلح له، لأنّ الرثاء فنّ يستلزم الإحساس بالفجيعة والتفكير بالموت ، وابن زيدون سجين وعيه (ص86)، ثم ينقلنا إلى ما سماه بالشعر الذاتي أو الوجداني ليسوق قولة شوقي ضيف بأنّ ابن زيدون أهم شاعر وجداني في الأندلس، ثم يتوقف عند قصيدته السينية التي أولها:

ما على ظني باس

يجرح الدهر و ياسو

ليرد على ابن زيدون رداء الشاعرية، بعد أن أوشك أن يجرده منه في حديثه عن سائر شعره، فيقول:" أرأيت كيف يبدع هذا

الشاعر حين يصدر عن ذاته...(ص144). ثم يرده عليه ثانية حين يتكلم على قصيدته النونية البديعة التي أولها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ليقول:إنها " لوحة مشرقة وضاءة فيها الجمال الفينان... (ص135). ثم يثني ثناء حسناً على قافيته التي أولها:

لو كان وفّى المنى في جمعنا بكم

لكان من أطيب الأيام أخلاقا

ليقول:" إنها قصيدة تسري البهجة في عروقها ويشرق في أرجائها الحبور...(ص145). وهذه الكلمة كانت خاتمة ما تكلم به الباحث على شعر ابن زيدون، وتثيرنا قولته الأخيرة تلك التي أشار فيها إلى البهجة والحبور التي امتلأت فيها قصيدة ابن زيدون القافية، ليستيقظ في نفوسنا إحساس كان مضمراً في فاتحة الكتاب حين أمعن في الكلام على الوظيفة الاجتماعية التي لم تؤكدها أشعار ابن زيدون عامة، لتشخص حقيقة عبّرت عن نفسها أخيراً فحواها أنّ للشعر وظيفة خالدة تتمثل في الإمتاع والتعبير عن الجمال، وهو الجانب المشرق الذي أنهى فيه الأستاذ حواره عن ابن زيدون وشعره، وأراني بعد الذي عرضت مضطراً إلى القول: إذا كانت السبل المختلفة التي سلكها الباحث في تأمل شعر ابن زيدون قد انتهت إلى إبراز الوظيفة الشعرية، فهل بالإمكان التخفيف ما أمكن من تحميل الشعر مالا يطيق؟ أعني هل الشعر مطية لغير الجمال، وهل خرج يوماً على طبيعته الإمتاعية؟ أنا أعلم أن الشعر هش بطبيعته لا يقوى على الخوض في غمار الأفكار، ثم إنه لا يعبر عن موقف ثابت في الحياة، ولا يصور مبدأ متصلباً في الفكر، لأن اللحظات الشعرية التي يعيشها الشاعر في غاية التباين، وهذا هو سبب اختلافه من حيث الجودة، وهو عينه سبب التناقض الذي يشمل طائفة غير قليلة من أقوال الشعراء، ذلك لأن الشعر فن التناقض بامتياز، من أجل ذلك لا يوجد للشعر منطق وعلاوة على ذلك لا يمكن أن يُحكم بالمنطق، إنّه جرعة من سحر اللغة تذوب في وجداننا فتشعرنا بأنّ معنى ما يضيفه الشعر إلى وجودنا، وكأنه لم يوجد إلا بوجود شاعر يخلقه في عالمنا، ولطالما احتجنا إلى الشاعر بمقدار حاجتنا إلى الجمال، فبالشعر تغدو حياتنا أكثر توازناً، وهنالك إنجازات لا يمكن تحقيقها إلا بطريق الشعر، وقد قال قائل: سوف تتلاشى حاجة البشرية إلى الفن حين تكتمل حاجاتها في الحياة وتبلغ حدها الأقصى من التوازن، والحاجات لن تنتهي، لذا سيبقى الشعر ما بقيت الحاجات ألم يقل أبو تمام الطائي:

ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرَتْ

حياضُك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوبُ العقول إذا انجلَتْ

سحائبُ منه اتبعت بسحائب

قراءات نقدية..

جنود الله، لفواز حداد

(بيروت، دار الريس 2010)

□ د. عادل الفريجات*

تتكون رواية فواز حداد هذه "جنود الله" من ثلاثة أجزاء، عنوان الأول منها طريق آخر إلى الجنة (7ـ121) والثاني رسائل من بغداد (122ـ 344) والثالث حافة الجحيم (325ـ 455) .وهي الرواية العاشرة لهذا الكاتب السوري الذي بدأ سرده بنشره رواية " موزاييك دمشق 39" في العام 1991

اتبع الكاتب في روايته هنا أسلوب الخطف خلفاً، فهو يبدؤها من اللحظة التي وصلت فيها الذات الراوية إلى دمشق بعد عودتها من رحلة إلى بغداد لتعيد ابنها(سامر) الذي التحق بصفوف تنظيم القاعدة، وراح يقاتل الأمريكيين في العراق. ثم يستعيد بذاكرته ملابسات تلك الرحلة وشؤونها، مجدولة بشؤون ذاتية، مؤثثة بهواجس فكرية وسياسية ودينية، وأحداث تتصل بالحب والزواج والولادة والصداقة وغير ذلك.

كانت الرحلة مخفقة، إذ لم يقنع الأب ابنه المجاهد بالعودة والرجوع، رغم أنه ذاق الأهوال للوصول إلى قاعدته. وما بين الذهاب والإياب تتنسج خيوط هذه الرواية الماتعة، بكل حمولاتها الفكرية والفنية.

وقع في الرواية ما يسمى بردّ الأعجاز إلى الصدور، فمثلما فتحت الستارة على البطل (الراوي) في دمشق، جريحاً يكاد يضحي جثة هامدة ،ختمت، في دمشق أيضا، بالصورة ذاتها، ولكن بعد مغادرة الابن، المقيم في العراق ،وقد وصفه أبوه بأنه: الطفل والقاتل والجريح وطالب العدالة (الرواية، ص 453).

* أستاذ جامعي وناقد من سورية.

ويبدو أن مهمة الروائي ها هنا لم تكن سهلة على الصعيدين الفني والموضوعي، أو على مستويي الشكل والمضمون، وذلك لأنه بدا كمن يغامر في الدخول إلى حقل من الألغام. وقد تكشّفَ السرد عن كاتب متنور يكتب ليكشف عن سراديب فكر ظلامي تكفيري مقيت، ويميط اللثام عن مفاهيم تيارين إرهابيين متوحشين. الأول: ميدانه شرقنا العربي. والثاني منبعه الغرب الأمريكي. وقد تماثلت عند الكاتب الإدانة لذينك المسلكين فكراً وفعلاً... فغزو العراق انطوى فيما انطوى عليه، على بعد ديني عند بعض معتنقي المسيحية ممن روجوا له، إذ كان الغزو في أذهانهم حرباً إلهية دينية ضد جماعة من الكفرة يستحقون القتل، كما يرى القس (توماس بركلي) الذي كان القتال في العراق في نظره: "ليس على أرض ولا على نفط ولا على إعادة تشكيل الشرق الأوسط، أو إحلال الديمقراطية، بل على شيء لا يمكن التفاهم حوله... إنه القضاء على الشر بالتخلص من المسلمين، عهدنا مع الرب يخولنا إفناءهم، عهد لن ننكث عنه مادام الله معنا" (الرواية، ص 212).

فمن هو هذا القسيس؟ إنه واحد من جماعة الحمى الألفية. وهو مشعوذ دجال تنبأ باقتراب نهاية العالم. وقد وعد من جماعته بمليون دولار، فطالب بأكثر، فهو مرتزق، مثله مثل بقية منتسبي شركة (ميتراكورب) التي كان عناصرها يقتلون العراقيين دون حسيب أو رقيب. وقد تعمد (بركلي) وولد ثانية، في تسعينيات القرن العشرين، وانتسب إلى جامعة (ليبرتي) ودرس اللاهوت، وتخرج واعظاً، وعمل في عدة كنائس في ولاية فرجينيا، وشارك في عدة حملات لإعادة تنصير أمريكا (الرواية، ص 233). وهو ذاته من كان يبارك رجال شركة (ميترا كورب) الذين ارتكبوا جريمة (الضلوعية) في العراق، التي راح ضحيتها عائلة بكاملها، ولم يكن لها ذنب يذكر، كما ارتكبوا جرائم أخرى كثيرة ... ولما هزت جريمة الضلوعية خاصة أركان القيادة العسكرية الأمريكية، طلبت القيادة من الضابط الأمريكي (ريتشارد ميلر) أن يحقق فيها وفي نظائرها، وكان هذا الضابط قد اصطحب معه الذات الراوية من دمشق الى بغداد، وذلك بمساعدة من المخابرات السورية، التي كانت لها غايتها من متابعة تنظيم القاعدة، وكان للذات الراوية غاية أخرى، تتمثل بإنقاذ ابنها، وتخليصه من تنظيم يقتل الناس، مجرمين وأبرياء، على حد سواء.

وراحت الأضواء تلقى تدريجيا، وبأقساط محسوبة على رحلة الرجلين: الوالد، والضابط الأمريكي المحقق، وعلى ما فعلاه في بغداد إثر الاحتلال الأمريكي له في العام 2003. فقد زود الراوي بجواز سفر أمريكي خوله دخول المنطقة الخضراء في بغداد، حيث يقيم الأمريكيون والمتعاونون معهم، مقابل أن يزود الأمريكيين بالمعلومات عن منظمات المقاومة، وخاصة تنظيم القاعدة.

قبل انضمام الابن لتنظيم القاعدة، يسوق لنا الروائي حوارات ما بينه وبين أبيه اليساري وغير المؤمن، أو المؤمن بطريقته الخاصة. وتظهر تلك الحوارات انحياز الابن، الذي كان يدرس في جامعة بيروت العربية، إلى فكر القاعدة، وإعجابه الشديد بأبي مصعب الزرقاوي. مما مهد لمآله الأخير بين صفوف المقاتلين. وقد سمي في العراق ب (عبدالله السوري).

بدأت الرحلة من قرية (الدبوسية) الواقعة على الحدود السورية العراقية. وفي منزل المختار يشهد الأب وصول جثمان أحد شهداء التنظيم. وهناك يستمع لبعض أناشيد المجاهدين التي يصفون فيها أنفسهم بأنهم شباب التوحيد لا يخافون التهديد.

(الرواية، ص85) .

وتلتقي الذات الراوية في العراق أبا مصعب الزرقاوي، وهو قائد الابن في التنظيم. وهو الذي عرضته شاشات التلفاز، وهو يذبح واحدا من خصومه بحد السيف، فذاع صيته وطارت سمعته، حتى إن جورج بوش الابن أوقظ من نومه، ليخبر بمقتل الزرقاوي في العراق ذات يوم. والحوار ما بين الأب والزرقاوي يدور حول القتل والشريعة والأمريكان. ولا بأس بإثبات شذرات منه لها دلالتها ها هنا.

— يقول الزرقاوي "الشريعة كلها مصالح تجلب أو مفاسد تدرأ. ودرء المفسدة مقدم على جلب المصلحة".

— الراوي (أو والد سامر لا فرق): درء المفسدة لا يأتي بالقتل وحده.

— الزرقاوي: بل بالقتل، لا بغيره، نحن في حرب.

— الراوي: لا ينبغي المبالغة في القتل. الذبح عملية شنيعة لا يجوز اقترافها.

— الزرقاوي: أعطني دبابات وطائرات كي لا أذبحهم.

يجفل الأب (الراوي) من هذا الكلام، فيضيف محاوره: "ما يحيق بهم اليوم لا شيء إزاء ما ذقناه من ذل وهوان. طوال عشرات السنين وهم يرتكبون المجازر ضدنا، في فلسطين والشيشان وكشمير، ألم تر ما يفعلونه في العراق؟

— إنكم تحملون البشر فوق طاقتهم.

— هذا امتحان لنا جميعا.

— الأمريكان استدرجوكم إلى العراق كي يقضوا عليكم.

— بل نحن استدرجناهم، ونحن الذين نستنزفهم. (الرواية، ص 360 — 361).

وبعد أن يشير الراوي إلى تسلل الزرقاوي الى الأردن، بعد وفاة والدته وقراءته الفاتحة على روحها، ويذكر أن له أولاداً أربعة يخلص إلى القول: " إن الزرقاوي لم يكن محصناً من عاطفة البنوة أو الأبوة". فهو إنسان من لحم ودم، بيد أن له اعتقاداً دينياً يتسم بالقسوة الفائقة، وعقيدة في الاستشهاد جارفة وعميقة.

ويقودنا حوار آخر ما بين الأب والابن (سامر) إلى معرفة من المقصود بـ" جنود الله ". وهي العبارة التي صارت عنوانا للرواية.

يقول سامر لأبيه: "إن هدف الجهاد هو إقرارألوهية الله على الأرض، وعدم الامتثال لغيرها من الألوهيات المادية، التي تقود البشر إلى الانحطاط الخلقي والإفلاس الروحي. الحكام ومعهم الكفار الأجانب، يحولون بطغيانهم وجبروتهم دون حاكمية الله المطلقة... نحن نخوض معارك الله على الأرض، معارك الحق والإيمان. وإذا كنا نضحي بأرواحنا، فإن أمرها يعود إليه، هو خلقها وإليه مرجعها، وعليه حسابها، نحن **جنود الله**، وموعدنا الجنة إن شاء الله" (الرواية، ص432).

إن المرء هنا لا يملك سوى أن يربط ما بين عبارة " جنود الله " الواردة على لسان القس (بركلي) والعبارة ذاتها وقد وردت على لسان سامر من قبل، فكلتاهما تشير إلى موقف تكفيري من مؤمن بالله يجيز إيقاع القتل بمن يخالف عقيدة الذات وإيمان الجماعة. وهو مدان دون ريب.

وإدانة تلك الأفكار التكفيرية والأفعال الإجرامية، لوحظت بوضوح في موقف الوالد الممثل لذات الكاتب، فيحين يتحدث الابن عن النور، وأنه لم يخطئ طريقه إليه، يرفع الأب يده إلى الفضاء قائلا: هل هذا النور؟ وكانت العتمة سابغة. وللعتمة هنا وجهان حقيقي ومجازي، إنها عتمة الكون وعتمة النفس.

ويضيف الراوي (الكاتب) مخاطبا (سامر) وقد صار قائدا في تنظيم القاعدة في العراق:"تحت هذا الادعاء تستغل هؤلاء المساكين وتحولهم الى انتحاريين قتلة" يرد الابن: "هذا خيار المؤمن المجاهد".

- أنت ترسلهم الى الموت، ألا ترى؟

- أنا الذي أرى.

- أنت في ظلام دامس.

ولكن هذه الإدانة للفكر التكفيري لم تأت لتسوغ للأمريكي ما فعله في العراق من قتل وتدمير، ففي مقارنة ما حزن العراقي على ذويه، وحزن الأمريكي على صديق له يقتل، يقول الروائي: "كان حزن المارينز على صديق يقتل في الاشتباكات يعني فتح النار على الأطفال والنساء والشيوخ. وقد يصل الأمر إلى حرق حي أو تدمير بناية بكاملها، وربما قرية" (الرواة، ص 199).

ويهزأ الكاتب بأكاذيب الأمريكيين، ويندد بدعاواهم المخادعة، وبأغراضهم الدنيئة، فيقول على لسان الأمريكي (جوناثان): "لسنا موضع ترحيب، كل ما أقنعونا به كان خطباً كاذبة عن أسلحة التدمير الشامل والديمقراطية والحرية. إنها حرب من أجل الحصول على نفط رخيص" (الرواية، ص 211).

وساق الكاتب قصة (هند) في آخر الرواية، ليندد بسلوك أفراد المارينز في العراق، فهي فتاة قتل ذووها جميعا، فراح جنود المارينز يغتصبونها واحدا بعد الآخر، ثم يدفعونها إلى الجنود العراقيين العاملين معهم ليفعلوا الفعل ذاته ... التقاها الأب في خيمة ابنه سامر، وقد جيء بها لتقوم بعملية

انتحارية. ولكنها كانت حاملاً، فلم تتم تلك العملية، وانتهت حياتها في إحدى الغارات الأمريكية على معسكر (سامر) شرقي منطقة الرمادي.

ونقرأ لمرافق الذات الراوية المدعو (فاضل) عبارات تفضح فظاظة المحتل الأمريكي حتى مع أقرب المقربين منه من العراقيين، يقول فاضل، وهو واحد من أولئك: "حين أغادر البيت وأعود إليه أحتاج لإذن جندي أمريكي قادم من فرانسيسكو أو شيكاغو، ويستطيع أن ينتزعني من الشارع، أو من فراشي، يقيد يدي إلى الخلف، ويضع على رأسي كيساً أسود، ويقودني إلى سجن أو مخيم، ويهين كرامتي بشتى الأساليب. من يمنعه؟" (الرواية، ص 154). وفضائح (سجن أبو غريب) حيث مارس الأمريكيون تعذيب السجناء بأساليب قذرة وبوحشية نادرة، عمت وطمت، حتى إنها أجبرت الرئيس جورج بوش على الاعتذار عنها علنا.

وحفلت الرواية بصور أخرى من الفوضى العارمة في العراق، وعن صور التعذيب والقتل فيه، وعن أشكال من المقاومة وفرقها المتناحرة، وأحكامها الشرعية الغريبة، وعن بوادر الحرب الأهلية في العراق وبقايا حزب البعث الذين يقاومون المحتل، ولكنهم يتحاشون تنظيم القاعدة ويخافونه في الوقت نفسه، وعن ظاهرة الخطف والقتل والفديات وما إلى ذلك...

وكثيراً ما كان يختطف أناس على طريق بغداد ــ عمان، أو بغداد ــ دمشق يختطفون على الهوية، أو لمجرد أنهم شيعة، يقول الروائي: البارحة ليلا اختطفت ثلاث عائلات شيعية من الطريق السريع، أنزلوا أحياء من حافلات كانت تقلهم الى عمان، جاؤوا بهم وأُعدموا على الفور، بينهم أطفال لم تتجاوز أعمارهم خمس سنوات أو ست سنوات.

ويروي حازم، وهو من أتباع الابن عبد الله السوري، أنه في جولة له على المجتمع الإسلامي الذي شكلته القاعدة وجماعات أخرى غيرها، أنه كان يمشي مع صحبه فوق الأشلاء والدماء" كان المكان بسكونه المروع يرسم بالأجساد المبتورة استعراضاً احتفالياً يمنح للحملات المظفرة بعداً وحشياً لا مبالياً. إلى الجدران أسندت وعلقت الأدوات المستخدمة من سكاكين وسيوف ومجالخ ومثاقب ومناشير كهربائية ملطخة بالدم الأسود. تندر رؤية جسد متصل برأس، وإنما أجساد عارية تبدو وكأنها ذبحت للتو، لا يسترها سوى بقايا أسمال بالية وممزقة ورؤوس متدحرجة مبعثرة في الأرجاء ... الخ. (الرواية، ص 421).

إننا أمام مشهد كابوسي فظيع بدا فيه العراق في حالة سريالية عجيبة، تجمعت فيها قيادة أمريكية غازية طار جنودها آلاف الكيلومترات للغزو والاحتلال والقتل والنهب، فأورثت هذا البلد فنوناً من ردود الأفعال الغريبة تكافئ هذا الغزو وتعادله. يقول عبد الله السوري عن صحبه: "إنهم لا يفعلون سوى ما يفعله أعداؤهم: التمثيل بالجثث مقابل التمثيل بالجثث، وحسب

تدرجاته، الذبح بالذبح، نشر الأجساد بنشر الأجساد، قطع الرؤوس بقطع الرؤوس، جدع الأنوف بجدع الأنوف، اقتلاع العيون باقتلاع العيون، ثقب الجماجم بثقب الجماجم... مضطرون إلى استعمال أساليبهم. التهاون معهم يعني الضعف وعدم القدرة على الرد" (الرواية، ص 422).

وفي مواضع أخرى نقرأ أن معدل العمليات كان 15 عملية يوميا. وأن عدد الأحزاب السياسية بلغ (150) حزبا. فنحن إزاء حراكين إذن: حراك العنف والمقاومة، وحراك سياسي ينطوي على نزوع إلى الحرية، وتطلع للسلطة وطموح للحكم من شرائح مختلفة من الشعب حرمت من التفكير والتعبير والتنظيم زمنا مديدا.

ودفعاً لإطالة أو تكرار، أوجز في الآتي بعض النقاط حول هذه الرواية أجدها تكمل الصورة وتعطيها أبعادها المختلفة. وأركزها فيما يلي:

أولاً: كتب فواز حداد روايته هذه ليؤرخ حدثاً كبيراً جداً، وقع في مطلع الألفية الميلادية الثالثة (2003) وليصور لنا وقائع وتفاصيل قد لا يقوى المؤرخ العادي على الوقوف عليها، لذا فهذه الرواية تمت للرواية التاريخية بصلة وثيقة، وتنفصل عنها في الوقت ذاته.

ورغم الكثير من العواطف المسكوبة هنا من حب وكراهية ورجاء ويأس وحقد وتسامح ووطنية وخيانة، حاول الكاتب أن يكون موضوعياً، فهو يعرض الشيء ونقيضه، والصورة والصورة المقابلة، ليقدم لنا المشهد على حقيقته. وبدا ذلك بوضوح في حواره مع ابنه سامر (عبد الله السوري)، ومع قائده (أبو مصعب الزرقاوي) الذي بسطنا منه أجزاء دالة فيما مضى. وقد صرح الكاتب بوضوح أنه كتب ما كتب، ليستدرك ما سوف يصبح تاريخا يخضع للكذب والتنقيح والتأويل. كتب ليروي قصتنا، لا قصة أولئك الذين يروون روايتهم، على أنها الرواية الوحيدة لها (الرواية، ص 447).

ثانياً: تصور الرواية، من زاوية ثانية، إفلاس الفكر اليساري والقومي الذي كان يستحوذ على عقل الأب وجيله، ووريثة ذاك الفكر من أنصار الإسلام السياسي، الذين حاولوا سد الفراغ، فانتحوا سمت الدين، ولكنهم تطرفوا جدا، فخلطوا الحق بالباطل والصواب بالخطأ، وانحرفوا إلى القتل بدلا من القتال، وقرنوا الجهاد بقتل الأبرياء والغزاة معا، مما ينفر ويدفع إلى الاستنكار والإدانة.

ثالثاً: دافع الكاتب باسم الذات الراوية عن فهمه الخاص للإسلام، وشدد النكير على فهم الابن له، فقد أجرى الراوي سلسلة من الأبحاث حول انتشار الأصولية الدينية في البلاد العربية، وانتهى إلى أن الإسلام السياسي، كما يقول لصديقه حسان: "ربما كان الهلاك الذي فات أوان النجاة منه" (الروية، ص 47).

رابعاً: رغم إنكار الكاتب، وإدانته لتطرف الإسلام السياسي على لسان الذات الراوية، حاول أن يتفهم مسوغات الإقدام

على الموت عند المجاهدين، فحين يقول (ميللر) لأبي سامر: "أنتم المسلمين ربما تكونون ميالين للموت" يستنكر هذا الفهم ويوضح الموقف قائلا: عندما تكون آفاق الحياة مسدودة يصبح الحفاظ عليها مدعاة للاحتقار. ثم يمضي فيبسط له الفرق الدقيق بين الشهادة والانتحار ... ويرد (ميللر): "لا أظن أن شعباً آخر متديناً يفكر على هذا المنوال ". فيضيف والد سامر: "إن المسألة تكمن في مقدار الطغيان الذي مورس على الشعوب الإسلامية في الداخل والخارج... وأنها لم تكن السباقة الى ظاهرة ما يسمى الانتحار" (الرواية، ص 209 ـ 210).

خامساً: برزت في الرواية ظاهرة الانتحار بوضوح، فقد انتحر الكثير من رجال القاعدة، قاتلين معهم رجالاً ونساء مجرمين وأبرياء. بيد أن انتحارين كان لهما دلالتان مختلفتان، وهما انتحار (حازم) نصير (سامر) وصديقه، الذي لم يفجر نفسه في السوق، بل أبعد الناس كيلا يصابوا بمكروه، ثم فجر نفسه في لحظة من يقظة الضمير الحي، وكأنه يقول: إذا شئت الموت في سبيل، فلا تمت معك آخرين أبرياء، ولا علاقة لهم بالجريمة، ولا بالقناعات التي آمنت بها.

والانتحار الثاني كان انتحار الضابط الأمريكي (ميللر)، وهو الذي انتدب للتحقيق في جريمة (الضلوعية) فلاقى صنوفا من التآمر على الحقيقة، وتسويغ الجريمة، وعاين أشكالا من الضغوط لحرف التحقيق عن مساره السليم، فانتحر مثبتاً أنه بين كل ذلك الظلام الذي نشره الأمريكيون، قد يشع ضوء، ولكنه لا يبدد الظلام. وهذا شاهد على صدق التصوير في هذه الرواية، وعلى موضوعية كاتبها.

وعلق على انتحار ميللر صديقه (جوناثان) بالقول: إن (ميللر)حمل فكرة ومات من أجلها، وحتى لو كانت الفكرة تستحق، فالأمر مرفوض، لا تضحية بالحياة "(الرواية، ص 444). والحق أن هذا الموقف كان يشبه موقف الذات الراوية تماما، فالوالد الذي حاول تفهم عقيدة ابنه (سامر) ما كان ليقر له أن يضحي بالحياة، لذا حين انتحر (حازم) دون أن يؤذي غيره، قال الأب لابنه "أنت قتلته" (الرواية، ص 435).

سادساً: وردت ها هنا، كما في كل الروايات تقريبا، جزئيات وظيفتها التأثيث والتشكيل والمزج ما بين الذات والموضوع، فقد تخلل الرواية شيء من تفاصيل حياة الذات الراوية، كزواج الوالد وطلاقه من والدة سامر التي مالت للتدين، وبعض من حياة ندى ابنة الزوجة الأولى، وانتقال سامر إلى بيروت للدراسة في إحدى جامعاتها ، ثم التقاء الأب ب (سناء) الشاعرة، في حلب ، وتعلقها به، وحملها منه قبل زواجهما الشرعي، مما أسفر عن جنين، طلب الأب أن تحافظ الأم عليه، لحين عودته من العراق، فهو سيبرم زواجه من سناء كي لا يكون ابنه ابن زنى . ولم تكن رسائله الإلكترونية المتبادلة مع سناء سوى وسيلة لتطوير السرد وإغنائه، وإضفاء الضوء على

حالة الأب النفسية، وظرفه التاريخي، وهو بين أشداق الحوت. ومن الصعوبة بمكان هنا أن نقع على إيقاع تام(اتفاقاً أو اختلافاً)، ما بين الجنين الذي كان في أحشاء(سناء)، والجنين الذي صار في أحشاء(هند)، سوى أنهما كانا من ثمار حمل غير شرعي. وفي الوقت الذي أجهضت (هند). طلب من سناء المحافظة على جنينها. الأمر الذي يميز موقف الأب عن موقف الابن، من حيث احترام الحياة الإنسانية. ولكن الابن الذي وسم بأنه قاتل، اعترف لأبيه بأنه أحب هنداً في الحقيقة، مما يكشف عن جانب آخر في شخصية هذا المجاهد، ظهر بعد موت تلك الفتاة البائسة، ويؤكد أن الإنسان لا يكون البتة شراً مطلقاً، ولا يكون خيراً مطلقاً.

سابعاً: لم تقدم شخوص الرواية على أنها كتلٌ صماء لا مشاعر لها، ولم يقع تصويرها من زاوية واحدة دون أخرى، بل كانت بشرا، لها ما للناس من هواجس وعواطف وغايات، فالزرقاوي لم يكن عصيّاً على مشاعر البنوة والأبوة كما وصفه الكاتب. وسامر لم يكن محصّناً ضد الحب كما مر بنا . لكن سامرا على الرغم من تطرفه، كانت له قضية هي: الدفاع عن العدل ومقاومة الظلم. بيد أن تطرفه أعمى قلبه، أو كاد... ولهذا حين ودعه أبوه، قبل عودته إلى دمشق، قال: "عانقته مودعاً، قبلته، قبلت الطفل الذي كان، والأمير القاتل، والجريح طالب العدالة" (الرواية، ص 453).

فأية عظمة لك أيها العدل... وكم هي الدماء التي تراق من أجل إحقاقك بين البشر؟ ألست أساس الملك؟ وميزانك ألا يزين صدور القضاة والمحامين؟ أولست قريناً للسلم العالمي والأمن الوطني؟ وأخيرا أوليس وجيهاً أن تسوّد لأجل إجلالك آلاف الصفحات؟ وتكتب لتقديرك الروايات والقصص والأشعار والأناشيد. أوليس صحيحا أن تاريخ الثورات هو تاريخ للظلم والعدل معا، فهي إنما تقوم لدفع الأول وتمكين الثاني. وهو تاريخ يكتب من زوايا متعددة، وبصور متنوعة. وقد اختار فواز زاويته التي أظهرت رؤيته وحددت موقفه. وهو ما أوضحناه في ثنايا ما سبق.

□□

قراءات نقدية..

الروائي أيمن الحسن
أبعد من نهار
أقرب إلى التجذر

◘ نجاح إبراهيم *

في رغبة ملحّة ومستميتة للكاتب أيمن الحسن، سواء في روايته هذه، أم في كتابات سردية أخرى، ثمّة همّ واضح، متألق، ألا وهو الرّغبة في العودة إلى الموطن الأول، الذي طلع منه، وحلم التجذر.

بعدما غادر صغيراً مسقط رأسه في الشمال السوري، التابع لمحافظة حلب، أحسّ بنفسه ضائعاً، يعيش غربتين، واحدة نبتت من جلده، وأخرى كانت من قدره، لهذا فقد أحسّ بالقهر وبالكثير من الألم. فعانى ما يعانيه الغريب، يألم ألماً كبيراً كأنّه نزح عن موطنه قسراً! وظلّ حنينٌ يتقافز بين الضلوع لذياك المكان.

كما بقي شعور النازح المفجوع يصاحبه أينما حلّ، ولزمن أطول من عمر:"وأنا النازح واللا نازح أعود معهم، أفرح برجوعهم."ص24

"إلى أن عرفت أنني لست من الجولان، بل نزحت أسرتي من قرية نائية على نهر الفرات ."ص2

وظلّ الكاتب مراراً يعزف على وتر الغربة، والحنين إلى الجذور، ولكن قدر له أن يبقى غريباً:" يا أنا، هذا الغريب ابتعد عن قريته الشمالية منذ الطفولة فعاش وحيداً، لا حضن دافئ يسند إليه رأسه، لا مكان."ص115

فصدق عاطفة الكاتب، وشعوره المرهف وحساسيته، يدفعونه إلى إحساسه

* قاصة وروائية وباحثة من سورية.

الكبير بفقدان الأمان، أو الشعور الدائم بضياع شيء منه وهو في وطنه، إذ يدفعه ذلك إلى مثل هذه الرّغبة الملحة، رغبة أن يدق أسافين في المكان الراحل إليه.كي لا تبقى البلاد موحشة لأنك تدخلها نازحاً! ولعل أحد تلك الأسافين هي الذكريات، أو السيرة الذاتية، التي يُسقطها في كلّ عمل له."أفرح، يطربني نبض الزمن الحالم، آه يا أيام العطلة الصيفية في العمارنة."ص89

وذلك "لتشرق شمس من جديد، ويكتمل النهار."ص 35 ولأنّ الكاتب بقي بمثابة نازح، متألم، مقهور، فإنه يشعر بمعاناة النازحين، فقد كتب نصّه الرّوائي **"أبعد من نهار"** عن نازحي مدينة القنيطرة بعد احتلالها من قبل الصهاينة وتدميرها بلا رحمة، ومحاولة خلعها عن النسيج السوري، لتفقد معالمها العربية ويضطرب انسجامها.

رصد وضع هؤلاء، وتتبع نفسياتهم المتأزمة، وعذاباتهم المتوالدة، وانكساراتهم وآمالهم، في الزفتية، المكان الذي ضمّ نزوحهم ولمّ شتاتهم واغترابهم، ثم الخروج منه والعودة إلى الموطن الأصلي ألا وهو القنيطرة بعد تحريرها.

والمكان الذي رصدته الرّواية، إنما هو مكانان، رسمهما الكاتب بألوان استمدّ حيويتها من الواقع، حيث تكشفت تفاصيل زمان مر"على هاتين البقعتين اللتين شهدتا خوفاً وهلعاً، ثم فرحة لا توصف لأناس من الصعب أن تفصل بين معتقداتهم وأديانهم، وانتماءاتهم، وأجيالهم، فتتعرف إلى نكهة الحياة الفقيرة، المسحوقة، والأحلام المنكسرة، حيث معظم الشخصيات من القاع الاجتماعي.

بداية:

"أبعد من نهار"

كان من الممكن أن يعود أهل القنيطرة إلى ديارهم بعد نهار، أو يوم على الأغلب، هكذا خمّنوا، لكن الأمر لم يكن كذلك، فقد امتدّ النهار الذي انتظروا لأن يعود بهم إليها ويطويهم تحت جناح بلدتهم، إلى سبع سنين عجاف لم تكن في البال ولا في الحسبان.فالعنوان جاء شعرياً بحتاً وذا دلالة.

أما العنوان الفرعي "دفاتر الزفتية" فيقوم بتمثيل واقع الشخصيات وحركتها وشعورها من همّ، وجوع، وفقر، وحمل ذكريات الوطن المنزوع من رئاتهم قسراً وقهراً، ضمن البقعة التي نزحوا إليها، وهي بقعة متطرفة منسية من الخدمات، بيوتها آنية، آيلة للسقوط في وقتٍ آت.

"هاأنذا في الزفتية، هذا التجمع الذي لابدّ سيهدم ذات يوم، مغيباً معاناة سكانه، خصوصاً النازحين، وحالتهم المعيشية البائسة، لاسيما حين يهطل المطر غزيراً، فتدلف تلك السقوف الطينية، ولا تترك مكاناً للأطفال ينامون فيه."ص137

بنية الرواية:

تتوزع بنية الرّواية على ثلاثة أقسام، جاءت بعنوان" دفاتر الزفتية"، فالدفتر الأول

خصص لأيام جولانية، والدفتر الثاني، يوميات الزفتية، والدفتر الثالث" مازال اسمها القنيطرة" سفر الحرب.

وفي العودة إلى البداية حيث الدفتر الأول، الذي وزع إلى عدّة فصول، لكلّ فصل عنوان ينفرد به. فالرّواية بدفترها الأول، يبدأ حدثها بانتظار إشارة الانطلاق لأناس نزحوا عن الجولان، والقنيطرة بالتحديد، قبل سنوات باتجاه ذلك المكان، وقد رصد الكاتب الذي تنصّب مهمة السرد، حالات شخصياته النفسية، واستعداداتهم للعودة، و"الجميع في تهيؤ يمسحون العرق عن جباههم، بعضهم يهوّي بكرتونة في يده، آخرون لا يعبؤون بشيء قدر تلهفهم للوصول إلى مدينتهم المحررة" ص13

وسط ذلك يتذكر الكاتب/الرّاوي، قمراً أسمر في الزفتية، ثم ينتقل إلى وصف الطريق إلى القنيطرة، حيث يتعرّف العائدون إلى بعضهم، ويسألون عن الأحوال والأوضاع. خلال ذلك تسترجع بعض الشخصيات الزمن قبل احتلال الجولان، وتتمّ المقارنة قبل وبعد.

ثم يقطع الكاتب ليسرد بضمير المتكلم، وتجيء الكتابة بخط مائل قليلاً، شكلاً من أشكال المغايرة، يتحدّث فيه عن مشاهداته من خراب ودمار، وعن شخصيات النصّ من وجهة نظره، ثم عن عشقه لنجاة فتاة الزفتية، والعائد برفقتها مع العائدين."كانت الطريق طويلة ومرهقة، بسبب الازدحام وكثافة السيارات من كلّ الأنواع، حتى إذا ما وصلت إلى مدينة القنيطرة، وتقدّمت مني نجاة أحسست بفرح غامر" ص33

ثم يعود الكاتب إلى فصل بعنوان "جمر الذاكرة" وهو مادة أغلبها توثيقية ليؤكد على العدوان الذي حصل عام 67، إذ لا ضرورة لأن تجيء تلك المادة بهذا الشكل التقريري وعودة الكاتب مرّة أخرى إلى بعض الشخصيات ووصف طريقها إلى القنيطرة مثل بشرى ووالدها أبي معروف، وآخرين حيث يرصد مشاهداتهم وذكرياتهم من جديد، والتي كانت مسرحها أرض القنيطرة.

ويستمرّ الكاتب بفصلٍ جديد، وإن لم يأت فيه بجديد، بيد أنه نهار آخر يمتد، حيث يغنيه بذكرياته، وبأغانٍ لمطربي تلك الحقبة، مكثراً الحديث عن شخصية الدكتور حلمي بجمل إخبارية إذ يقول: "له الكثير من القصائد الاجتماعية والوجدانية الذاتية، والإنسانية المعبّرة عن موهبة شعرية أصيلة كانت ستتضاعف بالتأكيد لو قدر له أن يعيش أكثر من 35عاماً" ص78

ويمضي الكاتب بإخبارنا كلّ شيء عن شخصيته، وذهابها إلى القدس حيث موطنها الأصلي، ثم يتطرّق إلى سيرته الذاتية حيث طفولته، وصباه وأيامه في الزفتية، وذكرياته مع صديقه جهاد، مستشهداً بأشعار وأغانٍثم العودة بعدئذ إلى شخصياته التي ليس لها عمل سوى الذكريات التي تحضر دائماً وقد أكثر من المادة التوثيقية فيها عبر صفحات ليست بقليلة من ص93 وحتى ص107.

الدفتر الثاني لا يختلف عن الدفتر السابق، يتناول فيه أياماً عاشها النازحون في الزفتية، فيسرد ذكرياتهم، ويصف المكان وصعوبة العيش فيه، والشخصيات وتداعيات الكاتب/الراوي، وعشقه لنجاة من جديد، التي تخرج من بيتها وهو يراقبها من نافذته المطلة على الطريق.ص124.

الدفتر الثالث والمعنون بـ" مازال اسمها القنيطرة"سفر الحرب.يبدؤه الكاتب بأغنية لمصطفى نصري، ثم يسرد من جديد طريق العودة إلى القنيطرة ـ بدأ الرواية بذلك ـ فيصف كلّ شيء "الأشجار والمساكن على اليمين، بقايا أعتدة حربية مدمّرة، عشب محروق، إنها رائحة المعركة"ص 199

وتدخل المادة التوثيقية الجاهزة من جديد، فتقتل ذلك الوصف، تأتي كتقرير يُحشر بين السطور إذ يقول: "تتسع مدينة القنيطرة لتشمل الوطن كله، فتعمُّ الفرحة أرجاء سورية من أقصاها إلى أقصاها بتحريرها، وانسحاب المحتل الإسرائيلي عنها" ص200

وتكثر في الدّفتر الثالث العبارات المسبقة الصنع، فثمّة تقرير جاهز عن أحداث الحرب:

"بدأت قواتنا هجومها الساعة 14 من يوم السبت 10 رمضان 1393 هجرية الموافق 6 تشرين الأول عام 1973 ميلادية بقصف جوي شاركت فيه حوالي 100 طائرة وتمهيد مدفعي....." ص204 وحرب الاستنزاف: "مع استمرار حرب الاستنزاف، تلك الحرب التي رفضنا فيها الاستسلام إلى واقع الحال، فحاول مقاتلونا خرق العدو في جيب الجولان بالقطاع الشمالي إلى جحيم يدمّر آلياته العسكرية..." ص220

وتغزر التقارير، ويستعين الكاتب لتبريرها باستقدامه دفتراً للأستاذ عامر، يأتي به النقيب ناجي، فيحاول أن يعرض ما فيه، وما فيه مادة توثيقية تملأ سطوره.ويختتم الدفتر الثالث بفصل يحمل عنوان "حتى نلتقي" حيث يخبرنا عن يوم السادس والعشرين من شهر حزيران، عام أربعة وسبعين وتسعمئة وألف، حين تهاطلت كما ندف الثلج أو زهر الياسمين الأبيض حبات الأرز، التي استقبل بها المواطنون قائد حرب التحرير الفريق حافظ الأسد رئيس الجمهورية......" ص232

ثم يلحق ذلك بيان رسمي يوضح مآل الشخصيات.كعودة الدكتور عزمي إلى بيته في القنيطرة، ولقائه بزوجته مريم وابنه الوحيد حازم.ومحاولة نصر عبور الشارع بين جموع الناس وحديث الرقيب أول طلعة لزوجته الشامية هدى، ثم يعود إلى مريم التي تحتضن زوجها الذي فكّ أسره بعد أن أضرب عن الطعام.

وكذلك نهاية الشيخ جاسم، الذي لم يستطع أن يأخذ بثأره من ابنة عمه نجمة وزوجها عامر، لأنهما ماتا.بعدئذ نقف عند الأمل الطفل حازم الذي حمل العلم السوري وراح يركض به، حتى هبّت عاصفة قوية دفعته إلى أرض مملوءة بالألغام، إلا أنه ظلّ ماضياً فيها دون أن يستجيب لنداء عايد.وهي خاتمة مفتوحة يستطيع القارئ أن

يؤول كما يريد، فثمّة رغبة من الكاتب لأن يكتمل النهار.

في "**أبعد من نهار**" يرصد الكاتب تحوّلاً كبيراً، أو بالأحرى تحولين كبيرين في حياة مجموعة من البشر، أو مجتمع ما. والتحولان هما :احتلال القنيطرة من قبل العدو، ونزوح أهلها عنها، إلى حارة فقيرة التصقت بالعاصمة دمشق تدعى الزهتية. والتحول الثاني هو العودة إلى القنيطرة بعد تحريرها .

هذان التحوّلان يشكلان تغييراً كبيراً في حياة الناس، فمن حياة متجذرة في الأرض، هانئة، يسودها الأمان، إلى تشتت وضياع وفقر وحيرة وفراق وانتظار لأناس طواهم القدر ولم يطوهم النسيان .حيث استطاعت الرّواية أن تتعقب هذا اللوبان المرير وترصد الآلام والعبرات، كتبتْ محاولة لاستجابة هذا التحوّل البنيوي المجتمعي، وما يضمّ من قيم وثقافة، بل وعرفتنا إلى معاناة شعب ولدت قسراً وبلا مقدمات أدت إلى انقلاب حياتهم رأساً على عقب، فأثر ذلك في وضعهم النفسي، والاجتماعي والاقتصادي، بل في مصيرهم أيضاً.فكبرت تلك البقعة الصغيرة حجماً على الخارطة حتى شملت بقاع سورية كلها، وذلك حين شارك الجميع معاناة هؤلاء الناس، وحملوا همّ دخول العدو إلى أرض عربية، وكذلك في انتقال الفرحة بتحريرها إلى كلّ فرد من أفراد الشعب السوري، فقد التحموا جميعاً في أملٍ لتحرير ما بقي في يد الصهاينة، فنلمح بذلك انتقال الهمّ الخاص إلى العام، مجسّداً نزعة وطنية للشخصيات التي تجذرت في الأرض، ولم ترغب بغير المكان/المنبت بديلاً.

فهاهي مريم تقول لحظة عودتها وعثورها على بيتها من بين البيوت المتهدمة: "بيتي قطعة من روحي" وبينما يبقى أبو زهدي على الرّغم من كلّ شيء، في القنيطرة دالاً على صموده قائلاً: "كان الإسرائيليون دوماً يسعون لجعلنا نيأس حتى نرحل عن مدينة القنيطرة، لكننا صمدنا بمساعدة الصليب الأحمر إضافة إلى رسائل كانت تصلنا من العاصمة دمشق تحضّنا على البقاء" ص52.

يلاحظ القارئ جلياً ذلك النزوع نحو الوطن عند باقي الشخصيات الرئيسة والثانوية في النص الروائي، مثل الكاتب/الراوي، مريم وزوجها الدكتور عزمي وابنها الصغير الذي تعلن تصرفاته الطفولية عشقاً عفوياً للتراب والأشجار، وكذلك عايد وأمه التي دخلت مقبرة الشهداء ثم اختفت فيها فتخيلها ابنها: "تنزرع على سفح رابية قريبة، قدماها تنغرسان في الأرض، ثم ترفع يديها، فإذا هما أغصان شجرة مورقة، تعشش بين أغصانها العصافير" ص240.

في الرّواية يحاول الكاتب أن يصوغ عمله السردي بشكل مغاير، وذلك باستخدامه أسلوب التنويع في السّرد، فقد انتقل من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، معتمداً قفزات زمنية عديدة، وأسلوب التقديم والتأخير. ولعلّ هذه الأداة تبعث

ضوءاً جمالياً، فالانتقال من الرّاهن إلى طفولة الكاتب، ثم العودة إلى الحاضر له وللشخصيات الأخرى، وأيضاً تقسيم النصّ إلى فصول، لكلّ فصل عنوان ومقدمة، إما أن تكون شعرية، أو أغنية لمطرب أو مطربة، أو حكمة تنمّ عن مغزى، وتلك القصائد التي تتخلل في النصّ والمواويل من الموروث الشعبي، والعبارات العامية المفعمة بالدلالة، والتي تعبّر عن طريقة تفكير هؤلاء الناس، وتدلّ على طريقة حياتهم الصعبة التي عاشوها في الزفتية، وبينت وعيهم العفوي بها وبما آلوا إليه، كلّ هذا أدى إلى مزج لا فت، جميل في السرد.

بهذا التنوع بالطرح يحاول الكاتب اختراق السرد التقليدي بل تجاوزه، على الرغم من الفكرة المطروقة، والتي تناولها الكتاب بكثرة، بغض النظر عمن أحسن توظيفها أو لا ولكن ما أثقل العمل تلك التقارير التي جاءت دون تحويل لها، إذ بقيت مادة أولية ما استحالت إلى كولاج كما تسمى، حيث تدخل في تكوين جمالي جديد، فلا نتعرف إليها وهي بشكلها القديم، لكن الكاتب لم يقم بفعل ذلك على الرغم من استطاعته لأنه يمتلك لغة جميلة.

والسؤال: كيف يحوّل الكاتب الوثيقة الواقعية إلى كتابة تخيلية، وبشكل فني؟ وكيف ينأى الكاتب في سرده عن مجرى كتابته الصحفية، ويورثها إبداعياً؟

ومهما يكن "فأبعد من نهار" رواية مفعمة بالحب للوطن وللمرأة، ورغبة قوية إلى التجذر، والحلم الأكيد لأن يكتمل النهار.

□□

وإلى لقاء..

المثقف العربي.. المثقف المقاوم

□ عبد الوهاب زيتون*

والثقافة بالمفهوم الأشمل هي في جملة المعايير والقيم التي تمثل المرجع الذهني والروحي لأمة من الأمم في تعاملها مع الطبيعة، والحياة، والكون، وهي في اللغة التي هي الوعاء الذي يختزن كل ذلك عبر العصور!. ولكل أمة خصوصيتها الثقافية التي تعرف، وتتميز بها، وهي ثوبها الجمالي الذي تزدان وتزهو به وسط أقرانها من الأمم الأخرى.. وكل إنسانٍ يحمل على كتفيه (عبر سلوكية، ونمطية مميزة)، يحمل موروثاً ثقافياً مميزاً، بانتمائه إليه، فيشار عليه (خاصة في أثناء تواجد هذا الإنسان أو ذاك خارج وطنه) بأنه (عربي، أو فرنسي، أو انجليزي.. وهكذا.. من خلال نمطية، وزي وسلوكية، ولغة..، هذا الإنسان أو ذاك.. وهكذا نقول: بـ (الهوية الثقافية).

أما من هو (المثقف)؟ إنه ليس بالضرورة أن يكون من حملة الإجازات الجامعية التخصصية العليا، بل هو ذلك الإنسان، الناقد، المفكر، الذي يحمل على كتفيه هموم وطنه وأمته، في رسالة الفكر النقدي التغييري للحياة، جاعلاً شغله الشاغل رفض أوجه الحياة السلبية وتعريتها، وإبراز الجوانب الإيجابية، مع العمل على تطويرها.. إنه ذلك الإنسان الماهر، المالك للمعرفة وأدواتها، في تقويم الظواهر، والأحداث وتحليلها في إطارٍ من الموضوعية، والحوار مع الآخر، والمثاقفة معه.. إنه صاحب رسالة وطنية، وقضية، ومشروع.. والمشروع الذي يحمله هو أكبر من أي مشروع مادي أو نفعي آخر.

* باحث من سورية.

ويجب أن نميز بين المثقف الملتزم الوطني أعلاه، وبين المثقف المزيف أو (المثقف المباع) الذي يعمل بقلمه ولسانه بالأجر، وبالقطعة لحساب مشروع أو قضية في خدمة الأجنبي، ولحساب ذلك الأجنبي من وراء المحيطات في مواجهة إفرازات العولمة وتحدياتها الخطيرة، الثقافية والإعلامية يتوجب على المثقف العربي، من خلال كونه الأكثر مقدرة على كشف هذه الأخطار، التي قد تبدو في أعين البعض وكأنها لحالة عفوية] عابرة، ولكنها في أعين الشريحة المثقفة هي [حالة مقصودة، مبرمجة] لذاتها؛ مع مواجهة هذه الأخطار، ومحاصرتها، وإضاءة الدرب أمام الناشئة خصوصاً، يتوجب على المثقف العربي من خلال كونه يحمل مشروعاً وطنياً، وقومياً وأخلاقياً تجاه وطنه وأمته القيام بـ:

1ـ تثبيت الوعي والوجدان العربي، وكل ما يعزز مشاعر الهوية والانتماء، وأن ذلك المكون الأهم للكرامة الوطنية؛ تثبيت فكرة الوحدة العربية مع النضال في سبيلها، وأنها قدر حتمي لخلاص العرب من كافة أزماتهم.. مع ترسيخ اللغة العربية الفصحى، جسر التواصل الأهم بين العرب من المحيط إلى الخليج، كما بين الأجداد والأحفاد وهي التي تحفظ ذاكرة العرب وتراثهم الحضاري.. مع الوصول بالناشئة، وبالإعلام العربي، إلى حالة [الاعتياد] على التخاطب باللغة العربية السليمة، النظيفة مما علق بها من ا لشوائب.

2ـ تمجيد الأمة العربية، مع إبراز تاريخنا الكفاحي المشرق، وأن العرب في ماضيهم كانوا حملة رسالة إنسانية وحضارية ساهموا مع الآخرين في بناء صرح الحضارة الإنسانية، وقد استبسل أجدادنا في مواجهة كافة الغزاة قديمهم وحديثهم.. وملاحم اليرموك، والقادسية، وذي قار.. وعين جالوت، وحطين هي بعض من ذلك.. وأن الكيان الصهيوني في فلسطين هو حالة [مؤقتة] عابرة، ستزول بكل تأكيد.. تماماً كما زال الاحتلال الفرنسي للجزائر..، وكما يزول كل احتلال..

3ـ غرس ثقافة المقاومة، وسلوكية المقاومة لدى الناشئة على وجه الخصوص، وتمجيد المقاومين والشهداء، وأن المقاومة هي الخيار الأكيد لاستعادة المغتصب من الحقوق والأرض، وليس باستجدائها بالمفاوضات، والتسويات عبر الوسطاء، ومجلس الأمن.. وعلى المثقف العربي أن يقدم من نفسه الدرس والبرهان، وأن يعمل بمبادرة ذاتية، وباستقلالية عن أي نظام.. وأن يكون حافزاً، وقدوة للمقاومين وأن المقاومة

تكون بالسلاح، كما تكون بالكلمة، أو تكون بأغنية أو قصيدة أو رواية أو عملٍ مسرحي..

وأن يكون المثقف المقاوم، جاهزاً للتضحية، مستعداً للشهادة من أجل هذا الواجب؛ وهو درب عزة وكرامة.. وكثرهم المثقفون الذين سلكوا درب الاستشهاد من أجمل حمل راية المقاومة والتحرير.. أمثال الشاعر الفلسطيني محمود عبد الرحيم، والأديب غسان كنفاني، والفنان ناجي العلي وغيرهم.

4ـ وبالقدر ذاته على المثقف المقاوم أن يغرس ثقافة الكراهية على العدو، مع تحديد لهذا العدو؛ وأن العدو هو من احتلّ شبراً من الأرض العربية.. وأن الولايات المتحدة هي عدوّ أساس للأمة العربية، بكامل مواصفات العدو.. وكيف يقاتل العرب عدواً، وبعض العرب يتخذون هذا العدو اللدود صديقاً وودوداً، مرحباً به تقام له الرقصات، وتقدّم له الأوسمة؛ تنحر له الخراف، ويستقبل في القصور، وتسكب عليه العطور؟

كيف يقاتل العرب عدواً، وبعض (العرب) يتفاخر بالولاء، إلى حد (العشق والوله) بهذا العدو، ولا يأكل أو يلبس إلا من سلعة هذا العدو؟

.. وبعض العرب يتخذ من عبارة (أميركان، وصنع في أميركا) مفخرة، وشعاراً، وولاءً؟!

وغرس ثقافة الكراهية تجاه العدو تتطلّب مقاطعة سلعة العدو كافة.. وأن المقاطعة هي أبسط أشكال المقاومة، وهي ملزمة، وواجبة على كل العرب.. مع إثارة حمية العرب، واستنهاض الغيرية لديهم، الوطنية والروحية معاً خصوصاً وأن العرب يملكون كنوزاً من القداسة الحقيقية في الإسلام والمسيحية معاً، وكنوزاً من المقدسات.. من بيت المقدس، إلى بيت إبراهيم عليه السلام.. مما يفرض على العرب اليوم أن يكونوا الأنموذج لكل أمم الأرض في التمسك بالحقوق، والاستبسال حتى الشهادة من أجلها.

5ـ على المثقف أن يكون الأنموذج في الانفتاح على الآخر، والحوار معه، مع تجاوز كافة الرواسب المرضية لدى الأمة العربية من مذهبية، وعشائرية، وقطرية ضيقة.. وأن يكون شغله الشاغل تحقيق وصون الوحدة الوطنية داخل بلده العربي، وعلى امتداد

الوطن العربي الكبير.. وما كان للعدو الصهيوني، الأمريكي أن يبقى إلى اليوم على الأرض العربية، إلا من خلال تلك الثغرات في النسيج الاجتماعي العربي.

6ـ علي المثقف العربي غرس ثقافة العمل، وتمجيد ثقافة وسلوكية الاعتماد على الذات الإنسانية، والعزوف عن الاتكالية، والتمسك بالسلعة الوطنية، بما يعزز الاقتصاد الوطني.. وأن يكون الأنموذج في المحافظة على الممتلكات العامة، وأن يعمل على محاربة الفساد، ومكافحة الهدر بكافة أشكاله.

7ـ وعليه أيضاً أن يعزز كل ما من شأنه تثبيت وتعميق منظومة القيم التربوية والأسروية والأخلاقية والروحية الفاضلة، من أجل المحافظة على الإنسان العربي، وبنائه البناء الأمثل القادر على مواجهة كافة التحديات ما كان منها، وما سيكون.

وبما أن الثقافة العربية تشكل جذر الهوية العربية، وهي محراب العروبة، وخط دفاعها الأول، فإنها أصبحت اليوم في موقع الاتهام بـ (الإرهاب)، وأنها ثقافة (مولدة للإرهاب) لأنها ترفض الاستسلام والمهانة، وتدعو إلى العزة، والمقاومة.. مع حملة شعواء في تسفيه العروبة ودعاتها ونعتهم اليوم بـ (القومجية)!

.. إن(التحولات الديمقراطية)، التي يتم فرضها على العرب، وقد أغرقوا الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، في الفوضى الهدامة عبر ما سموه بـ (الربيع العربي)، هذه التحولات المزعومة، امتدت إلى إلزام الحكام (الجدد) بالتسليم طواعية، بمفاتيح الثروات النفطية العربية، والقدرات العسكرية العربية، والتخلي عن مراكز الأبحاث العلمية النووية، والتقليدية، مع تسليم مفاتيح الثقافة العربية، والمتاحف والآثار، والكنوز والمكتبات العربية..، وتطهير الكتب الوضعية، والسماوية، الإسلامية منها والمسيحية، من كل عبارة، أو لفظ يشير إلى (اللصوص) الصهاينة، وحماتهم من (المحافظين الصهاينة الجدد) في البيت الأبيض الأمريكي... وأن كل ذلك شرط أساسي مسبق من شروط التحولات الديمقراطية في الوطن العربي والمنطقة.. وهل تزامن كل ذلك صدفة مع تعويم مشروع (الشرق أوسط الكبير)؟؟!

فهل نحن يقظون، هل ندرك حجم ((الإصلاحات، والحريات، .. والمشاريع الإصلاحية))، التصفوية، الكارثية التي تفرض على أمننا القومي، والثقافي العربي من وراء المحيطات على طبلة، ومعزوفة ((الربيع العربي))؟!

ويتسابق إليها البعض طواعيةً، وبحماس، كما تتسابق الفراشات، وتطير إلى نارٍ موقدةٍ، فتهلك، وتحترق عند أقدامها.. والحكيم من اتعظ بغيره!

في مثل هذه التحديات الكبيرة والخطيرة التي تواجهها الثقافة العربية، والتي تم الوقوف على جانب منها، يتوجب على الأنظمة العربية، وعلى القائمين على الشأن الثقافي العربي، وعلى المثقفين العرب وبشكل خاص على المنظمة العربية للثقافة والعلوم التابع للجامعة العربية.. يتوجب إعادة بناء هياكل، وأجهزة متخصصة، ووسائط إعلام متطورة وتجنيد كوادر بشرية مؤهلة ومنظمة في هيئات، ومنتديات وأندية، واتحادات كتاب، وفنانين وصحفيين بغرض مواجهة هذه الحملات المنهجية المنظمة التي تستهدف الأمن القومي العربي والمنظومة الثقافية العربية في جذورها الأولى.. مع العمل الدؤوب على تثبيت الهوية العربية والقيم الروحية والأخلاقية والقومية والأسروية العربية.. وأن بناء الإنسان العربي البناء التربوي الأمثل، بوصفه القيمة الكبرى الأولى هو الطريق السليم والناجح لبناء الأمة وتحقيق المشروع القومي العربي جنباً إلى جنب مع المشروع الثقافي العربي.. وهو ما نص عليه البيان الختامي للقمة العربية في الرياض يوم الجمعة في 2007/3/30م والذي أعلن فيه قادة وملوك الدول الأعضاء عزمهم على العمل الجاد لتحصين الهوية العربية، ودعم مقوماتها ومرتكزاتها وترسيخ الانتماء إليها في قلوب الأطفال والناشئة والشباب وعقولهم باعتبار أن العروبة هي ثقافة موحدة تشكل اللغة العربية دور المعبر عنها والحافظ لتراثها.. مع الانفتاح على الثقافات الإنسانية الأخرى، دون الذوبان أو التفتيت..!

مصادر البحث:

كتاب الإيدز الثقافي وفيروس التطبيع لعام 1995م وكتاب الغزو الثقافي لعام 1994م عن المنارة بيروت.
مؤلفهما الباحث عبد الوهاب زيتون، ونشرات ومصادر أخرى مشار إليها في متن البحث.

□□